بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

بحث بعنوان

الخصائص اللحنية للدوبيت وإمكانية إستخدامها ضمن مناهج التربية الصوتية

THE MELODIC CHARACTERISTICS OF THE DOBAIT AND THE POTENTIAL OF ITS PEDAGOGIC UTILISATION WITHIN CURRICULUM OF THE VOCAL EDUCATION

بحث لنيل درجة الماجستير فى الموسيقى

مقدم من الباحث :

عثمان مصطفى سليمان

OSMAN MUSTAFA SULIMAN

إشراف أ . د**: عباس سليمان السباعي**

الخرطوم 2004م

بسم الله الرحمن الرحيم

(وقُل رَبِ زِدْنِيْ عِلمَاً)

الآية 114

سورة طه

الشكر والتقدير

الشكر موصول لكلية الدراسات العليا بجامعة السودان للعلـــوم والتكنولوجيـــا ولأسرة كلية الموسيقى والدراما بجامعة السودان لإتاحتهم لى هذه الفرصـــة كمـــا أخص بالشكر البروفسير عباس سليمان السباعي المشرف على هذه الرسالة لصـــبره وتحمله متابعة مراحل هذا البحث والإشراف عليه . والشكر موصول أيضاً للســـيد عميد كلية الموسيقي والدراما.

كما أخص بالشكر الأستاذ الجليل الطيب محمد الطيب والشيخ عبـــد الله الحـــبر والأستاذ عبد الكريم الكابلى الذين أفادوني بالمعلومات القيمة لهذا البحث ولأســـرة المكتبة الصوتية والمقروءة بكلية الموسيقى والدراما والدكتور محمد سيف يس والأخ المعز إبراهيم وزوجته الأستاذة رحاب المنصوري الذين أعطوني كل وقتهم وســـهروا معى الليالي وتحملوا الكثير فى طباعة هذا البحث.

ولأسرتي التقدير لوقوفهم خلفي ورعايتهم لى أثناء البحث والتنقيب .

ولله الحمد والشكر من قبل وبعد لنعمه التى لا تحصى .

المحتويات

المقدمة .... أ

الفصل الأول

الناحية الجغرافية والتاريخية فى وسط السودان 1

هجرة العرب إلى السودان وإنتشار اللغة العربية 4

خصائص اللغة العربية وبداية الشعر فى وسط السودان 7

الشعر القومي فى السودان 7

الشعر الوسيط بين الفصيح والعامية ....

9

الفصل الثاني

الدوبيت : خصائصه ومصادره وعلاقته بالموال العربي 13

تاريخ الدوبيت ومراحل تطوره فى السودان ....

14

المسدار 16

المجادعة بشعر وألحان الدوبيت 16

الأغراض الفنية لغناء الدوبيت فى السودان 18

الغناء بالدوبيت فى العاطفة والغزل 18
غناء الدوبيت فى المدح 19
غناء الدوبيت فى الرثاء 19
غناء الدوبيت فى الفخر 20
غناء الدوبيت فى الهجاء 21
الغناء بالدوبيت فى وصف الطبيعة 22
الغناء بالدوبيت فى السياسة 23
الغناء بالدوبيت فى المشاكل الإجتماعية 23
الغناء بالدوبيت فى الحماس 24
الغناء بالدوبيت فى وصف الهمباتة 25
الغناء بالدوبيت فى وصف الإبل 25
قالب الموال العربي وعلاقته بغناء الدوبيت فى السودان 27
قالب الموال فى الدول العربية 29
الموال الخماسي الأعرج 29
الموال السبعاوي النعماني 30
الآهات وغناء المواويل 31
علاقة قالب الموال بقالب الدوبيت فى وسط السودان 32

الفصل الثالث : الإطار العملي

أنواع الأداء الحر "الإرتجالي" 37
الإرتجال فى الإنشاد الصوفي 38
الإرتجال فى مديح الإنشاد 39
دوبيت من شمال كردفان 41
دوبيت من منطقة الحسانية 44
دوبيت من منطقة الشكرية 46

دوبيت من منطقة الجعليين "كبوشية" 48
الإرتجالات فى تلاوة القرآن الكريم 50
التعبير الموسيقي لأذان الصلاة 52
الأذان 54
الإرتجالات فى الأغنية الدينية " الإنشاد " 56
إنشاد ديني 57
المديح 60
رمية غنائية حرة 63

الفصل الرابع

نتائج البحث 70
الطريقة المقترحة لتدريس مادة الإرتجال فى التربية الصوتية 80
تمارين التربية الصوتية 85
الإجابة على تساؤلات البحث 205
التوصيات 206
ملخص البحث باللغة العربية 207
المراجع العربية 209
المراجع الأجنبية 211
المقابلات 212
ملخص البحث باللغة الإنجليزية 215

المقدمة

يعتبر فن غناء الدوبيت فى وسط السودان فن شـــائع ومنتشـــر أنحصـــر أداؤه فى مناطق وسط السودان وأخذ حقه الطبيعي فى الإزدهار والإنتشار والنضـــوج حـــتى أصبح يمثل قاعدة عريضة فى فن الغناء الحر الذي يعرفه جميع أهل السودان . بـــالرغم من أن بعض القبائل لا تستخدمه على الإطلاق نسبة لإختلاف لهجاتهم عن اللهجـــة العربية العامية فى وسط السودان .

ويعتبر قالب الدوبيت من أول القوالب الغنائية السودانية فى وسط السودان . وعرف فى منطقة الجعليين شمال السودان والكبابيش شمال كردفان والحسانية فى منطقة النيل الأبيض والشكرية شرق النيل الأزرق ومازال يعيش فى حياة الإنسان السوداني حتى الآن مما جعله يغرس السيطرة فى الأداء الإرتجالى نسبة لمرونته وإنسجامه مع طبيعة الألحان فى وسط السودان ومتأثراً بالبيئة العربية الأولى التى هاجرت من الجزيرة العربية إلى السودان فبنيت كلماته فى قالب نغمى طريف من الفن القولى للشعر الدارج متنقلاً من البادية إلى القرى والمدن وأصبح يمثل حقه الكامل فى التعبير النغمي الحر مستوعباً نماذج القول الدارجى وأعاريضه ومواضيعه الشيقه حتى أصبحت نماذجه الغنائية مادة حية متطورة إنعكست على حياة الشعب السوداني بصورة متجددة .

يتضمن هذا البحث دراسة الأداء الحر ودوره فى وسط السودان وقد أختار الباحث فيه إتباع المنهج العلمي التاريخي الوصفي التحليلي فى دراسة وجمع وتدوين الحقائق والمعلومات القائمة على البحث .

ومن أهداف هذا البحث التعرف على غناء الدوبيت فى وسط السودان مع حصره وتصنيفه وتحليل نماذجه وأثرها على الغناء السوداني ، وإمكانية إستخدام هذه المادة فى صياغة جديدة كمادة علمية فى التربية الصوتية ليتناوله أصحاب العلم والمعرفة .

وتأتى أهمية هذه الدراسة لتوثيق هذه المادة حتى لا تندثر بمرور الزمن لكي يهتم الدارسون بها كمادة تثرى الأداء الصوتي . وقد أجاب البحث عن أسئلة منها علاقة الشعر العامي بالشعر العربي الفصيح وعلاقة النميم والدوبيت بالهزج والإنشاد العربي القديم .

وأجرى الباحث هذه الدراسة على نماذج من الإرتجال فى منطقة وسط السودان ،

أما تاريخ البحث فيمتد منذ بداية السلطنة الزرقاء حتى نهاية القرن العشرين ، وقد إستفاد الباحث فى كل من المقابلات والحوارات التى أجراها مع بعض المتخصصين ، كما أستفاد من التسجيلات الحية التى جمعها من الأغاني الدينية والدنيوية وبعض المراجع والدوريات التى سجلت تاريخ الدوبيت فى السودان .

لم يجد الباحث أي دراسات سابقة فى التحليل الصوتي الإرتجالى ليعتمد عليها ولذا تعتبر هذه الدراسة هى الأولى فى دراسة الإرتجالات الصوتية التى يمكن أن يعتمد عليها فى تثبيت المادة العلمية للتربية الصوتية ، وقد وجد الباحث صعوبة فى التدوين لإختلاف العاميات فى السودان وصعوبة فى تصنيف بعض المصطلحات المحلية والتى لا يعرفها غير أهل المنطقة .

أما أساليب الأداء وإستعمال بعض الإمالة والترقيق وإستخراج الصوت يختلف من منطقة إلى أخرى كما أن الخطوط اللحنية متباينة وجاء إستخدام النظام النغمي مختلفاً فى بعض المناطق حيث نجد البيئة والمناخ قد أفرزتا أصواتاً حادة وأخرى فى درجة متوسطة وثالثة أكثر غلظة .

أما الصعوبة الثالثة التى واجهت الباحث فى عدم توفر النص الصوتي الأصلي فالأداء تتغير روايته من جيل إلى جيل ، كما لم يجد إلا بعض التسجيلات التجارية وخاصة فى تلاوة القرآن الكريم والدوبيت .

قسم الباحث الدراسة إلى أربعة فصول ، يحتوى الفصل الأول على الإطار النظري الذي أستعرض فيه الباحث جغرافية وتاريخ السودان وهجرة العرب والسكان الأصليين للسودان ثم أستعرض الباحث فى الفصل الثاني الدوبيت - خصائصه ومصادره وأنواعه وعلاقته بالأداء الحر بالغناء الإرتجالى فى الدول العربية فقام بإستعراض نماذج من شعر الدوبيت . بين الباحث فى هذا الفصل الأنماط التى تناولها

شعر الدوبيت من غزل ومدح ورثاء وفخر وهجاء ووصفٍ للطبيعة وكـــرم كمـــا تناول نماذج من الدوبيت فى المشاكل الإجتماعية والسياسية ووثق للحيـــاة وتـــاريخ الفترات التى مرت بها تلك المناطق المذكورة أعلاه . وقد ركز الباحث على تحديـــد النظام النغمي المستخدم فى الدوبيت والإنشاد فقوم إستخدام النظم النغمية لعمـــوم مناطق الدوبيت والإنشاد .

أما فى الفصل الثالث وهو الإطار العملي للبحث ، قام الباحث فيه بإختيار نمـــاذج من كل أداء حر ، فأختار الباحث أربعة نماذج من الدوبيت وهى نموذج لكل مـــن منطقة الشكرية شرق النيل الأزرق ، والكبابيش فى شمال كردفان منطقة "أم السيالة" والحسانية فى منطقة النيل الأبيض ، والجعليين فى منطقة كبوشية ، كما أختار نماذج لكل من الإنشاد وتلاوة القرآن الكريم والرمية والأذان . وأجرى الباحث على هـــذه النماذج تحليلاً مستخرجاً النظام النغمي وطريقة أداء كل نمـــوذج مؤكـــداً نوعيـــة الزخارف اللحنية والحليات والقفلات ومدى تطابق الإيقاع العروضـــي مـــع الأداء اللحني .

أما الفصل الرابع فقد أحتوى على نتائج البحث التى شملت المقترحـــات الجديـــدة للتربية الصوتية الإرتجالية .

وأخيراً قام الباحث بالإجابة على أسئلة البحث والتوصيات وملخص البحث باللغتين العربية والإنجليزية .

الفصل الأول

الناحية الجغرافية والتاريخية فى وسط السودان

سكان السودان قبل هجرة العرب

السودان (1) بموقعه الجغرافي ومساحته التى تبلغ مليون ميل مربع ، يقع فى وسط القارة الأفريقية ، وتحده تسع دول مختلفة العادات والتقاليد . فمن الناحية الشمالية تحده جمهورية مصر العربية ، والجماهيرية العربية الليبية الشعبية الإشتراكية ، ومن

الغرب تحده جمهورية تشاد وأفريقيا الوسطي ، ومن ناحية الجنوب تحده جمهورية زائير ، ويوغندا ، وكينيا ، ومن ناحية الشرق أثيوبيا وإرتريا والبحر الأحمر الذي يربط بينه وبين الجزيرة العربية .

وقد أستوطنت أرض السودان قبل هجرة العرب أربعة عناصر بشرية وهم : النوبة (2) ، البجة ، السود ، وشبه السود .

فالنوبيون هم الذين أستوطنوا على ضفتي النيل من وسط السودان شمالاً إلى داخل الحدود المصرية . وكان لهم الفضل فى إرساء الحضارة الفرعونية فى تلك المنطقة لإرتباطهم بسكان وادي النيل داخل الحدود المصرية ، وتعدد ممالكهم التى كانت أولها مملكة كوش وعاصمتها الأولى نبتة والتى إحتلت المركز الإداري والثقافي ثم تحولت إلى مروي والتى بلغت درجة عالية من الشهرة والأهمية حيث كانت مركزاً للحضارة والتجارة والتى دمرتها مملكة آكسوم الحبشية فى القرن الرابع الميلادي (3).

وبعد سقوط مملكة كوش تحولت المملكة النوبية إلى ثلاث ممالك منفصلة وهى مملكة نوباتيا التى تقع بين الشلالين الأول والثالث وعاصمتها فرس وهى التى عرفت بالنوبة السفلى ، ومملكة المغرة التى كانت تقع بين الشلالين الثالث والخامس وعاصمتها دنقلا العجوز . وكان يطلق عليها النوبة الوسطي . والثالثة هى مملكة علوة والتى كان موقعها من الشلال الخامس جنوباً حتى حدود محافظة الخرطوم وعاصمتها سوبا ، وكان يطلق عليها النوبة العليا .

وأستوطنت شرق السودان قبيلة البجة التى أمتدت حدودها من ضفاف نهر النيل شرقاً حتى شاطئ البحر الأحمر ، ومنها إلى الحدود الإثيوبية السودانية ، الذين أختلطوا بشعوبها فتعددت منهم القبائل والممالك ومنها (بلقين ، وباذين ، وبارين ، وباضع والنجاش) وكانوا وثنيين فيما عدا الذين كانت لهم صلة بالكنائس الحبشية

. (4)

أما قبائل السود فقد أستوطنوا جنوب السودان وهم قبائل متعددة لكـــل قبيلـــة لهجتها الخاصة .

وتعتبر قبيلة الدينكا من أكبر قبائل السودان التى أستوطنت على النيل الأبيض جنوباً إلى بحر الغزال وتليها قبيلة النوير التى كثرت تجمعاتها حول بحيرة (نـــو) شـــرقاً إلى حدود مدينة الناصر الواقعة على نهر السوباط ، ثم قبيلة الشلك التى أستوطنت علـــى ضفتي النيل الأبيض فى وسط السودان جنوباً إلى حدود مدينة ملكـــال ، وتعتمـــد جميعها على تربية الأبقار والزراعة المطرية . بالإضافة إلى بعض القبائل التى أستوطنت فى حدود جنوب السودان وهم :

الباري ، المادي ، اللاتوكا ، المكارك ، الشيري ، نيام نيام ، الفراتيت ، البونقـــو ، القولو ، الجور ، الأجار ، الكريش ، البلندا ، الديور ، الزاندي والأندقو وحرفتـــهم جميعاً الزراعة المطرية وصيد الحيوانات البرية والمائية (5) .

أما شبه السود فهي بعض قبائل غرب السودان التى لها صلات عريقة بسكان تشاد وما جاورها ومنهم :

الداجو ، البرقو ، المساليت ، الفور ، كُبْقَنةُ ، الزغاوة ، الليري ورنقا هذا بالإضافة إلى قبائل شبه السود التى أستوطنت النيل الأزرق فى الجزء الشرقي مـــن الســـودان وهم : البرتا ، القمز ، الأنقسنا ، الجبلاوين والبرون وحرفتهم الزراعة وتربية المواشي . (6)

هجرة العرب إلى السودان وإنتشار اللغة العربية

هجرة العرب إلى السودان :

دخلت بعض القبائل العربية إلى شرق السودان عن طريق البحر الأحمر بحثاً عن الكلأ لقلة الموارد الطبيعية فى شبه الجزيرة العربية . وأدت تلك الهجرات إلى إختلاطهم بقبائل البجة فى شرق السودان . كما هاجرت بعض القبائل العربية عبر (برزخ السويس) قبل ظهور الإسلام (7) .

إزدادت الهجرات العربية إلى شرق السودان عبر ميناء عيذاب ومصوع وبلاد الحبشة من أثر هجرة الصحابة فى صدر الإسلام من مكة إلى بلاد الحبشة فى بداية الإسلام ، ثم هجرات حروب الردة والنفي فى عهد أبوبكر الصديق (رضي الله عنه) وكان قد أتخذها الأمويون والعباسيون منفي للعناصر العربية غير المرغوب فيها فى البلاد العربية (8) . فتوثقت الصلة العربية بالجزء الشرقي للسودان وبخاصة سواحل البحر الأحمر والمرتفعات المتاخمة لبلاد الحبشة . فأنشأ العرب فيها مراكزهم التجارية ، وبتلك المؤثرات العربية إلى شرق السودان ، أخذت القبائل فى التغلغل إلى داخل السودان والإستيطان فيه مما أدي إلى دخولها فى حروب متكررة مع قبائل البجة .

ورث العرب المراكز القيادية فى شرق السودان بعد أن تغلبوا على البجة وأمتزجوا بزعمائهم ، فقوى نفوذهم على نحو أدي إلى إستعراب السكان الأصليين ، وتكونت منهم قبائل مختلفة وهى : العبابدة ، البشاريون ، الأمرأر ، الهدندوة ، الحلنقة ، البني عامر ، الحباب والحمران . الشئ الذي ساعد على إنتشار الدعوة الإسلامية هناك . وتم فتح مصر فى عام (20هـ) ودخول الإسلام فيها على يد الفاتح عمرو بن العاص ، فأستقرت بعض القبائل العربية فى صعيد مصر متداخلة مع الجزء الشمالي للسودان . فأختلطوا بالسكان الأصليين وإرتبطت علاقاتهم التجارية عبر طريق النوبة

السفلي، ثم بدأت الأحوال الأمنية تتدهور بين جنوب مصر وشمال السودان . مما جعل عمر بن العاص يوجه جيوش المسلمين لمحاربة النوبة فى الحدود الجنوبية بين مصر والسودان لحماية تلك المنطقة من الغارات النوبية المتكررة على القوافل التجارية التى كانت تمر على طريق النيل وطريق الأربعين الصحراوي فى غرب السودان . فدخل النوبيون فى حروب متواصلة مع جيوش المسلمين أدت إلى هزيمتهم فى موقعة دنقلا عام واحد وخمسين وستمائة هجرية (9) مما أضطرهم فى دخول فى معاهدة للصلح مع المسلمين وعرفت معاهدتهم بمعاهدة "البقط" (10) . وبعد هزيمة النوبيين فى موقعة دنقلا أنفتح باب الهجرة من مصر إلى شمال السودان وتدفقت العناصر العربية المختلفة ، وأمتزجت بالسكان المحليين مما أدي إلى انتشار الدعوة الإسلامية وإنطلاق اللسان العربي . وبذلك قل النفوذ المسيحي فى تلك المنطقة .

أما النوبة العليا فقد أستقرت حولها سلطنة العبدلاب(11) التى كان قوامها جماعة الأعراب الذين يرجع نسبهم إلى بيت الإمام على بن أبى طالب (رضى الله عنه) وكانوا قد هاجروا من الجزيرة العربية إلى وسط السودان عن طريق البحر الأحمر هرباً من الأمويين (12) . كما أستقرت بالقرب منهم على الشلال الخامس قبائل الجميعاب والجوامعة والجعليين الذين هاجروا من الجزيرة العربية عن طريق البحر الأحمر أيضاً (13) . وأحاطت بالنوبة العليا من الجهة الجنوبية مملكة الفونج التى تكونت من مجموعة الأعراب الأمويين الذين هاجروا إلى بلاد الحبشة هرباً من العباسيين وأستقروا بجنوب وسط السودان على النيل الأزرق وسارعوا بالإندماج مع السكان الأصليين فى تلك المنطقة . فكانوا المتحدثين عن حب الإسلام الشيء الذي أدى إلى إختلاطهم مع المواطنين حتى أصبح لهم الوزن والثقل السياسي ، فكونوا مملكتهم الإسلامية التى سيطرت على الجهة الجنوبية من شرق السودان ووسطه (14)،

وأسسوا مدينة سنار عاصمة لهم فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي .

وبقيام دولتي (الفونج) و (العبدلاب) حول مملكة علوة المسيحية ظهرت المنازعات بينهم وبين النوبة حول المراعي والمزارع ونحوها ، مما أدى إلى إضطراب الأمن فى تلك المنطقة ، وكانت نهاية الأمر قيام الحرب بين النوبة والمملكتين المتحالفتين بقيادة عبد الله جماع شيخ قبيلة العبدلاب وتقابلوا مع النوبة فى حرب فاصلة أدت إلى نهاية النوبة العليا وتدمير مملكة علوة فى أواسط القرن السادس عشر ، وأصبحت خاضعة لنفوذ العبدلاب المتحالفة مع مملكة الفونج .

أما هجرة العرب إلى غرب السودان فقد عرفت فى وقت متأخر نسبة لقلة المهاجرين إلى تلك المنطقة من حوض النيل لإنشغالهم بالحرب وعدم الإستقرار ، وجاء التأثير العربي لغرب السودان نتيجة لهجرة بعض القبائل العربية التى يرجع نسبها إلى العباسيين ، وهى قبيلة التنجور التى هاجرت إلى هناك من شمال أفريقيا هرباً من قبيلة بني هلال وحلفائهم (15) ، وأختلطوا بقبيلة الفور التى كانت تمثل رأس الدولة لقبائل شبه السود ، حتى ظهر أول سلطان إسلامي فى تلك المنطقة وهو سليمان سولونج (16) الذي ينتمي لقبيلة التنجور . وأهتم سليمان سولونج بتدعيم العلاقات الإسلامية والثقافية والتجارية مع بعض الدول الإسلامية وتواصلت الهجرات العربية إلى السودان بعد القضاء على الممالك النوبية ، وأستوطنت الأراضي التى كانت تنتشر فيها المسيحية والوثنية فعطلوا بذلك حركة القساوسة والرهبان ، وأصبح الإسلام بديلاً لتلك الحالة التى كان بها جو من الفراغ العقائدي ، خاصة وأن كنيسة الإسكندرية التى كانت على صلة بالممالك النوبية ، قد أجبرت على إهمال رعاياها بسبب زيادة هجرة العرب الذين تدفقت أفواجهم إلى شمال السودان (17) .

خصائص اللغة العربية وبداية الشعر فى وسط السودان

مقدمة :

كانت اللهجات المختلفة فى السودان عامة هى اللغة التى تتخاطب بها الشعوب والقبائل فى كل أنحاء السودان وذلك حسب الحياة الفطرية التى توارثها السكان الأصليون فى السودان . فللنوبة لغتهم الخاصة التى كان لها دواخل ثقافية مع الفراعنة ، وللبجة أيضاً لغتهم الخاصة التى كانوا يتعاملون بها مع سكان الحدود النيلية شرقاً حتى المحيط الهندي وللسود لهجاتهم المختلفة التى كانت تربطهم بقبائل الدول المجاورة لهم فى جنوب السودان وغربه .

الشعر القومي فى السودان :

وجاءت مرحلة اختلاط القبائل العربية التى دخلت السودان عن طريق البحر الأحمر بقبائل البجة حتى الحدود النيلية فى وسط السودان0 وبدأت بكلمات تركبت ألفاظها من كلمات مختلطة بين العربية والبيجاوية التى اصبح يطغى عليها اللسان العربي 0 وبدأت تظهر خيوط الشعر التى أخذت الجانب الدارجى الفطري فظهرت المقطوعات الأولى من الشعر فى الجانبين الديني والدنيوي .

لقد تناول الشعر العامي فى بداياته وصف الشيخ الذي هو مركز الحركة الدينية والاجتماعية فى تلك الفترة فهو ملتقي الأكابر والملوك وقبلة العامة والشيوخ فلا يرد له طلب ولا يعصي له أمر ، فكم من مشاكل للناس يبت فى أمرها على يديه رغم أن وقته مكرس للعبادة والعلم ونشده .

هنا ظهر باب المدح فى الشعر العامي السوداني ومن الأمثلة قصيدة الشيخ محمد الهميم فى مدح زميله الشيخ بانقا الضرير :

هَـــــذا المُربي الكِرام سَادات

سُلطان زمـــانُه فالطلبة الدعوات

الشيـــخ محمد يوم لِقا العَرضات

هو يشفع لىّ يوم تُكشف العورات

لا نار يخـــاف منّها ولا الجناتْ

يشـــتاق لى نَظر الإله حاجات

المـــولي مقـــصودو أعطاه

تـــاج الدين أبو ورثو حالات

مـــروي عن سيد السادات

بيـــت الإلـــه فيهُ يصلّي أوقات

أما الشعر الدنيوي فقد ساير الشعراء الدارجي وقد وصف حياة البداوة والأرياف فى وسط السودان وكانت مواضيعه وصفاً للطبيعة وإثراء للحياة العاطفية إذ أرتـــبط بحياة الناس وسلوكهم وحياهم الإجتماعية ، ومنها هذا النموذج :

الدنيا أمُ قِـــدود طَلـــقها فى ســـابع السماوات عَلـــقها

فيها بِدور أِبرة ومحـــلِقها العُقدة العَقدها مع ربُه ما لكلها

ومنها هذا المثال أيضاً :

خايفـــك يا بابكر تَلْوي علـــى بَصـــرك

إِت مَحـــنّة وقَـــوي مالّي وســـيلة غـــيرك

كم عجّزت عاجزِ بي لِباســـك وخيْـــلك

وكَـــم قَدّرتَ يا الولي هل نشكر لى غيرك

مما تقدم يري الباحث أن المجتمعات العربية وسط السودان التى اختلطت بالسكان الأصليين فى دولة الفونج خاصة ، خلقت مجتمعاً ضعيفاً من حيث البنية الإجتماعية والثقافة العربية بنوعيها الديني والدنيوي ، فقد كانت نماذج المقطوعات الشعرية الأولى تصدر غالبيتها فى التبرك بعقيدة الشيوخ من أتباع الطرق الصوفية ، ومن جانب آخر كانت هنالك أبيات فى الوصف وصفات الكرم والشجاعة العربية.

الشعر الوسيط بين الفصيح والعامية :

بدخول الحكم التركي إلى السودان فى عام واحد وعشرين وثمانمائة وألف ميلادية بدأت تأخذ الثقافات العربية حقها الطبيعي فى الانتشار فى وسط السودان لإرتباطه بمقر الحكومة التركية فى مصر ولسهولة المواصلات النيلية بين البلدين .

هذا وقد أنتقل من مصر إلى السودان شعر البرعي والبصيلي وكبار شعراء اللغة العربية من خلال الزيارت المتبادلة والأنتشار الثقافي المصري فى السودان ، وقد قامت السلطات التركية الحاكمة فى مصر بفتح دور التعليم فى عهد حكم عباس الخديوي الثاني فأسست أول مدرسة بالخرطوم تحت رعاية المعلم رفاعة الطهطاوي وعدد من الأساتذة المصريين وكان ذلك منطلقاً لأنتشار اللغة العربية التى ساعدت بعض الطلاب السودانيين على زيادة تلقى علوم اللغة العربية فى مصر فأنتعشت ثقافتهم العربية وداوموا على قراءة الشعر العربي الفصيح وظهرت إبتكاراتهم الأدبية فى التأليف الشعري بكل خصائصه . كما تمت هناك ندوات علمية فى الشعر العربي فى السودان حضرها بعض الشعراء المصريين فى عهد الحكم الثنائي ، ومن نماذج الشعر العربي الفصيح فى الجانب الدنيوي قول الشاعر السوداني إدريس جماع :

مَالهُ أيَقظَ الشِجون فقاست وحَشة الليل فأِستثار الخيالَ

مَـــالهُ فى ظَلامِ اللّيلِ يَمشي ويُناجـــي أطيافهُ وظِلالاَ

هيـــّنٌ تستَـــخِفَهُ بَسمَةَ الطِفلِ قَويٌ يُصَارِع الأجيالَ

خُلقت طينة الأسي فَغشتها نَار وجدْ فأصبحت صلصالاَ

ثّم صَاحَ القَضَاءَ كُوني فَكانتْ طينة البُؤس شاعراً مثالاَ

ومن نماذج الشعر العربي الفصيح فى الغناء الديني قول الشـــاعر الصـــوفي الشـــيخ إسماعيل بن عبد الله مؤسس الطريقة الإسماعيلية فى قوله :

أقُول بِحَمدِ المنّـــان وأشكُر فَضل الرحّمن

لما أعَطي واوّلاني من الأسرارِ بأِحسان

شربتُ الحبَ كَاسَات ولْم أرى بمرّات

ظَهرتُ بها سَكرات لأسقي كُل ظمأن

هوامش ومراجع الفصل الأول

1. سمي السودان بناءً على كلمة سود أو بلد أسود وهى تشمل كل الأراضي الـتي تقع على صحراء أفريقيا الغربية إلى أرض السافنا التي تقع بـين المحـيط الأطلسـي وحدود السودان النيلية.

باسيل دافيدسون – أفريقيا القديمة تكتشف من جديد – ترجمة نبيل بـدر وسـعد زغلول – مراجعة محمد شوقي الكيال – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ص 31 .

2. النوبة : كلمة مشتقة من الكلمة (نوب) ومعناها باللغتين النوبية والمصرية القديمة (الذهب):

صدقي ربيع – النوبة بين القديم والجديد – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ص 11 .

3. مرجع سابق – الشاطر بصيلي عبد الجليل – معالم تاريخ سودان وادي النيل – مكتبة العرب – القاهرة – ص 66 / 67 .

4. مرجع سابق – الشاطر بصيلي عبد الجليل – معالم تـاريخ وادي النيـل – ص 52.

5. نعوم شقير – جغرافية وتاريخ السودان – الدار الثقافية – بـيروت – لبنـان – الطبعة الثانية – 1972م – ص 54 .

6. المرجع السابق نفسه ص 68 .
7. Ref. No. (66) Lewis. I.B Lewis-The Arab in history – London – university press – England – pp-23 -4p – 28
8. Ref. No. (37) Yusuf Fadl Hassan – The Arab and the esturn Sudan from the seventh to early sixteen countries – Khartoum – university press – p-p-B- 16.
9. مرجع سابق – نعوم شقير – جغرافية وتاريخ السودان – ص 78 .
10. (البقط) – كلمة لاتينية أشتقت من كلمة Pactum بمعني إتفاقية موادعة ويقـــال أنها فرعونية مصرية بمعني عهد أو معاهدة وهى قريبة من الكلمة الإنجليزية Pact بمعني معاهدة .
11. العبدلاب – أسم لقبيلة عربية نسبت إلى شيخها عبد الله جماع .
محمد صلاح الدين – مشيخة العبدلاب وأثرها فى حياة السودان السياسية – الـــدار السودانية للكتب والطباعة والنشر والتوزيع – الخرطوم – الطبعة الأولي – ص 11.
12. المرجع السابق نفسه – الصفحة نفسها .
13. المرجع السابق نفسه – ص 111 .
14. عبده بدوى – مع حركة الإسلام فى أفريقيا – الهيئة المصرية العامـــة للتـــأليف والنشر – القاهرة – الطبعة الأولى 1970م – ص 122.
15. المرجع السابق نفسه – ص 120 .
16. المرجع السابق نفسه – ص 130 .
17. الطاهر محمد على البشير – الأدب الصوفي السوداني – الدار السودانية للكتب – الخرطوم – الطبعة الأولي 1970م – ص 13 .

الفصل الثاني

الدوبيت

خصائصه ومصادره وعلاقته بالموال العربي

فن غناء الدوبيت فى السودان فن شائع إنحصر غناؤه فى وسط السودان وأخذ حقه الطبيعي فى النضوج والإزدهار حتى أصبح يمثل قاعدة عريضة فى فن الغناء الحر الذي عرفه جميع أهل السودان رغم أن بعض القبائل لا تؤديه على الإطلاق نسبة لتعـــدد اللهجات المحلية غير العربية المنتشرة فى السودان .

يعتبر الدوبيت من أول الأنماط الإنشادية التى عرفت فى وسط السودان وما زالـــت تعيش مع حياة الإنسان السوداني حتى الآن مما جعلها تفرض السيطرة عليه فى الغناء الإرتجالى الحر ، نسبة لمرونتها وإنسجامها مع طبيعة الألحان المتأثرة بالبئيـــة العربيـــة الأولى التى أنتقلت من الجزيرة العربية إلى وسط السودان . فهو قالب بنيت كلماتـــه فى نموذج طريف فى الفن القولى من الشعر الدارج وأنتقل فن غناء الـــدوبيت مـــن البادية إلى قرى وسط السودان ومنها إلى المدن حتى أصبح يمثل حقـــه الكامـــل فى

التعبير النغمي الحر مستخدماً نماذج مـــن كلمـــات عاميـــة وأعـــاريض شـــعرية وموضوعات ممتعة حتى أصبحت نماذجه الغنائية حية ومتطورة إنعكست على حيـــاة الشعب السوداني بصور متجددة (1) وأصبح إســـتخدام ألحانـــه يـــؤدي فى بعـــض مقدمات الأغاني السودانية الدينية والدنيوية بصورة إرتجالية شيقة واضحة (2) .

ارتقى فن غناء الدوبيت فى السودان فاستخدمه المغنون فى التعبير النغمي المُـــتقن ، فأستجاب له المستمع السوداني واستمتع بكلماته وألحانه الارتجالية فى كل المناسبات الدينية والدنيوية ، بالرغم من اختلاف كلماته من كلمات الشعر العـــربي الفصـــيح باستخدام العامية غير المعربة فى دائرة اللغة العربية . والظاهرة التى أثـــارت شـــعراء الأغنية السودانية فاتجهوا لكتابة أكثر أشعارهم من الشعر القومي السوداني المكـــون من الكلمات العامية الممزوجة بالعربية .

تاريخ الدوبيت ومراحل تطوره فى السودان

الكلمة (دوبيت) هى مصطلح فارسى معرب ومركب فى الأصل يتكـــون مـــن كلمتين (دو) بمعنى اثنان إضافة إلى بيت وهى بمعنى بيتين ومعناها أن البيـــتين معـــاً يكونان وحدة إيقاعية مستقلة (3) .

يعتبر الدوبيت مادة فلكلورية "تراثية شعبية" نشأت فى بوادي وســـط الســـودان وتطورت هناك ، فهو مادة إنشادية قومية لها مؤلفوها من شعراء الأغنيـــة الشـــعبية المعروفين فى مواقعهم وسط السودان ولهم كتب ومنشورات فى هذا الشأن ، وقـــد تكون مصادر اللحن قد وصلت مع هجرة العرب الأولى من الجزيرة العربية وخاصة رعاة الإبل من قبيلة الشكرية الذين يستوطنون شرق النيل الأزرق فى وسط السودان ، ومن الناحية الموسيقية تتفق شطراته الأربعة فى القافية والروى مثل قول الشاعر :

روحيّ ليْك يا زائِر الليلُ فدا   يا مؤنّس وحدتي إذا الليلُ هدا

إنْ كانْ فراقنا مع الصبح بدا   لا أسفرَ بعد ذلكَ صبحٌ أبدا (4)

يختلف الوزن فى الدوبيت السوداني إختلافاً كاملاً عن وزن الدوبيت الفارسي فكثيراً ما يحتفظ بأوزان بحر "الكامل "وتسبق تفعيلات كل شطرة مقطع زائد أو مقطعان وسمي العروضيون العرب هذه الزيادة "بالخزم" (5) .

وبذلك إختلف الدوبيت فى السودان عن الدوبيت القديم الذي كان يضيف مقطعاً واحداً وحركة ساكنة فى بداية كل شطرة فتوسع الدوبيت السوداني وأصبح لا يلتزم بمقطع واحد وإستخدم السبب الخفيف والثقيل والوتد والمجموع وأستنفذ كل أشكال الخزم ، ويستخدم فيه أحياناً التفاعيل مستفعلن ومتفاعلن وأصبحت تلك ظاهرة الإختلاف والتغيير عن الدوبيت العربي القديم (6) .

قسم بعض الباحثين فى اللغة العربية الدوبيت إلى ثلاثة أنواع مختلفة وهى الدوبيت الفارسي المعرب ، وهو نوع من الدوبيت الذي نظمت كلماته من اللغة العربية الفصحى فى العصر العباسي ، وقد يكون من أنواع الدوبيت التى إنقرضت فى السودان مع دخول العرب إلى السودان بعد هجرتهم الأولي ، وربما يكون من نماذجه المتبقية التى عرفت عند الشيخ فرح ودتكتوك (7) فى عهد دولة الفونج ومن نماذجه الأبيات الآتية :-

النِساء فيهُنْ حَريم   فيهُنْ رَميمْ

فيهُنْ دَهب مخزون قَديم   فيهُنْ عَقارب ساكنة الهشيم

والنوع الثاني هو الرجزي وهو ما يؤدي غناؤه حالياً فى البوادي ، وخاصة بوادي شرق النيل الأزرق وقبائل البطانة فهم أول من أطلقوا عليه كلمة (الدوباى) (8) أي الدوبيت فى مناطقهم . أما الدوبيت الحضري فهو دوبيت المرحلة الأخيرة الذي تحول إلى نوعية جديدة بعد إنتقال الدوبيت الرجزى إلى قري ومدن وسط السودان

حيث ظهر بنوعية جديدة من الألحان والكلمات العامية المتنوعة الــتى أنتشــرت فى المدن والقري التى تقع على ضفاف النيل الأبيض وشمال نهر النيل حتى مدينة عطبرة ، وأصبح فناً غنائياً يمثل مستويات مختلفة نظراً للبيئات التى أنتشر فيها ومراحله الزمنية التى مر عليها ، فهو يمثل المستوي للفن البدوي الخالص وأنتقل إلى المدينــة وتــأثر بحياتها فتجددت كلماته وألحانه بطبيعة كلمات وألحان المدينة ذات المعــني الخــاص وأحتفظ بألحانه ذات الطابع البدوي الخالص . ومن نماذجه الغنائية داخــل المدينــة الأبيات الآتية :-

الوطنْ العزيزْ عَلَمُه بيرفرف فوقْه   والغاصِــب طَلعْ يَبكِي ويِحنْ بي شَوقُه
يا مَالك الحلومُرْ الحناضِل ضُوقُه   سُوارَةْ العظيم فَتَحْ الطريق لى سُوقه(9)

المِسْدار :-

يتكون فن الدوبيت من أربعة شطرات متحدة القافية . وأبتكر بعــض الشــعراء السودانيين إضافة أربعة شطرات أخرى تختلف قافيتها عن قافية الأربعــة شــطرات الأولى وبذلك يكون النوع الجديد فى شعر الدوبيت قد تعدي أكثــر مــن أربعــة شطرات متفقة القافية ، شبيهاً بتطور القصيدة العربية التى وصلت إلى أكثــر مــن ثلاثين بيتاً من الشعر العربي الفصيح . لقد توصل الشاعر القومي السوداني إلى نوعية هذه الزيادة المطولة للدوبيت لزيادة أبيات من قافية مختلفة كوسيلة فعليــة لإبتــداع شكل جديد ومتطور لغناء شكل الــدوبيت فى قصــيدة شــعرية قوميــة تســمي (بِالْمَسدار) (10) وهو من الأغاني المطولة من فصيلة الدوبيت التى يتغنى بهــا المغــني السوداني فى الظروف الزمانية للصيد ورحلات الإبل إلى مناطق الماء والكلأ وأماكن تجمعات الناس فى الأسواق المتنقلة ، ويؤدي المغني هذه الأبيات فى غناء حــر أثنــاء مسيرة القافلة فى المسافات الطويلة.

ومن نماذجه الغنائية الأبيات الآتية :-

مـــن أُم عَطفه قَلَمْ بيّ النَفيل　　يَطـــبُق فى الـــقِرَبْ الخَبّـــوه ديل

قـــال لي العـــلِوق ليشِنْ قَليل　　ضحايا بدري جيت فى الباك مَقِيل

مـــن الباك سيقتهُ دُكانْ يُويبو　　يكَـــربت بي سمِـــح ماسِك دِريبو

تَقول مُدناعْ يَجدعْ فى دِريبو　　المبـــيّت الباونـــيب اللايميـــبو (11)

المجادعة بشعر وألحان الدوبيت :-

الكلمة (مجادعة) مفردها جدع وهى بمعنى رمي عصا أو حجراً أو ألقي أي شـــئ على الأرض من مكان عال (12) . وهى بمعني أن يتبادل مغنيـــان أو أكثـــر غنـــاء الدوبيت ، وهو أقرب إلى المطارحة فى الشعر العربي الفصيح . وقد أنتقل هذا النوع من الغناء الحر إلى مجموعات مديح الطار وفرق الإنشاد الحر أو الطـــرق الصـــوفية الحَلَقية التى تستخدم الآلات الإيقاعية فى مصاحبة الأناشيد الدينية قبل بداية الأذكار الجماعية وبعد نهاية كل فاصل من الذكر . ومن نماذجه الأبيات الآتية :-

أصحاب الرسول اللّي الجِهاد مَرقوا

عاقدين الطِروف السّوا ما أِتفرقوا

الصدّيق مَـــرق وأتبـــاعوا مَرقوا

شدّوا ليهُ البناني والبسوهُ ومَرقوا

من شُوفتو الكُفار طَاروا وإنحَرقوا

البرز قُتل دمـــهُ شَـــرقو

الفاروق عُمر للحَرب مُستعجِل

وشدّ ليهُ البِدور الفي شَاتيه بيصهل (13)

الأغراض الوظيفية لغناء الدوبيت فى السودان

الغناء بالدوبيت فى العاطفة والغزل :-

من الأغراض الفنية فى غناء الدوبيت وأهمها ، الغناء فى العاطفة فى الغزل الذي أخذ دوراً هاماً بين الجنسين من جوانب الحياة اليومية فى الريف والبادية والقري فى السودان . فالمشاعر بين الرجل والمرأة تتواصل وتتجدد دائماً وتأخذ طابعها فى الخصوصية التى تمثل الرؤية الجمالية الحية للشاعر فيعكس هذا الذوق الجمالي الذي يتخيله فى كثير من الأحيان بأبيات شعرية تتفق مع ذوقه السليم . فالمرأة السودانية البدوية والقروية من كل قبيلة سودانية لها زينتها الشعبية الخاصة ، وكان من أهمها (الشلوخ) (14) فى الوجه والتى ما زالت طابعاً مميزاً فى بعض بوادي وأرياف وسط السودان بإعتبارها مقوماً من مقومات الجمال فى المرأة السودانية فى تكوينها البدني مع لبس الزي القومي وحركة تنقلها فى سهول البادية . ومن نماذجها فى غناء

الدوبيت الآتي :-

شعراً ريش نِعام والوجه سِمِح مَصقول

وعُنقاً صبّ قِزاز صَانعنّو فى أستطنبول

أكتافاً هَدل واللّيل تَقول مَجدول

قَامت فى القياس بين العرِض والطول (15)

وفى مثال آخر من كلمات الدوبيت فى الغزل قال الشاعر :-

يا حورية إنتِ نبيلة

فى الكْون ما ليكِ زميلةْ

هايم فِيك روحي عَليلة

أنا مثّلتَ قيسْ يا لّيله (16)

غناء الدوبيت فى المدح :-

وفى جانب المدح كتب بعض الشعراء أبياتاً من شعر الدوبيت الذي يؤديه المغنون فى بعض المناسبات الخاصة فى الإحتفالات بتكريم شخص ما ذو كفاءة وكرم وشجاعة . مثل قول الشاعر فى الكلمات الآتية :-

مما قام صَغير ما جَاب كَلمتَن ضالعة

وأبتسم ضحك وَكْتْ الحَبس جَات طالعة

وَكْت الشُوف بِشوف يوم القِلوب مُتجامعة

صدركِ زَحــمة النّـــار أُم هَبوباً قَالعة (17)

مثال آخر فى المدح :-

النـــاس جاروا فى زمـــن العَوج وأتْعدّن

يوســـف جـــودو زاد بعد الليالي أسودّن

نيـــلاً في فيـــوضاته القبـــايل هـــدّن

مَصَع بَاز الحُمول بعد الجمال ما رقّن (18)

وفى مثال للكرم نظمت هذه الأبيات فى الشيخ ود الشريف يوسف الشريف إبراهيم والذى توفى فى عام 1971م :-

خَليفةْ حَاكِم أبّ بشراً بِـــزيل الغَـــمْ

ظاهِر كالشَمِس ودأب عَطاياً خَمْ

ضَباح السمين قَبل الضِيوف تتلمْ

اللّـــيل والنِـــهار سِكّينو ترعفْ دَم (19)

غناء الدوبيت فى الرثاء :-

نماذج غناء الرثاء بالدوبيت فى وسط السودان قليلة يؤديها المغني بأسلوب يعبر عن الحزن لوفاة شخص ما معبراً عن مآثره فى مشوار حياة المرثي ، وهى مجموعـــة مـــن الأغاني المرغوبة الإستماع أكثر من غناء المدح نسبة لخلوها من المبالغة والشبهه.

وهى كلمات ينظمها الشاعر من تلقاء نفسه دون مطالب مادية أو معنوية لـــذلك أصبحت كلمات الرثاء مقبولة فى كل المجتمعات السودانية حتى وقتنا هـــذا . ومـــن نماذجه الغنائية لبنونة أبنة الملك نمر فى رثاء شقيقها عمارة :-

ما دايرالك الميِـــتة أُم رَمـــاداً شَـــحْ

يا ريـــت يا عَشاي بي دمك أتِوشح

وَكْت الخيل يقلبَن والسيف يسوي التَحْ

والميت مَسولب والعَجاج يَكتَح (20)

مثال آخر فى الرثاء :-

مُوتك دُرته فـــوقْ أصـــدّاً مُخمّـــس دافِر

يابِس فوق سِـــروجِنْ ماهّو حاكمك كافر

الموت يا مُقنع كَواشـــف أمُات وضيباً وافر

مـــادام العمـــر عـــارّية خَلو يسافر (21)

غناء الدوبيت فى الفخر :-

كتب شعراء الغناء القومي الشعبي فى السودان قصائد كثيرة لغنـــاء الـــدوبيت فى الفخر الذي كان هدفه الانتماءات القبلية التى كانت الســـبب الأساســـي فى تلـــك النوعية من الغناء ، حيث يوضح فيها المغني مزايا وشهرة القبيلة التى ينتمي إليهـــا . كثرت تلك النماذج من الغناء فى الماضي ، إلا أنها قلت تدريجياً مع حضارة المـــدن حيث قلت فيها نماذج الأغاني التى يغلب عليها العصبية القبلية . ومن نماذجه الغنائية الكلمات الآتية لقبيلة الجعليين فى وسط السودان :-

إحنَّا أولاد جَعل أهَل المُلك بِالأوله

وإحـــنا مَلكنا مَـــعلوم خايله فيهـــو الصُولة

وإحنا الفارقتنا تتخشيهُ الدولة

وإحنا الصَاقعة كُل الناس تقول لا حَولة (22)

مثال آخر فى الفخر :-

ما بنتنَـــبه ونقـــولّك مِتلنَا بَعيـــدْ

لكن فيـــنا شِيـــمةً مارقه من اللّيدْ

البِنـــدوره بِنشِـــيله أِمْ بقِيتا حديدْ

والبِنختّها الولد البِيشِيله نَجِيضْ (23)

غناء الدوبيت فى الهجاء :-

لاحظ الباحث إن إستخدام غناء الهجاء بالدوبيت قليل جداً ولكن هنالـــك مـــن النماذج الغنائية القديمة التى ظهر فيها الهجاء بين الأفراد فى شـــكل حـــوارى مثالـــه النموذج الآتي من الأرياف . الأول راعي للغنم والثاني راع للإبل يحاول كل منهما تمجيد المجموعة التى ينتمي إليها ويبرز محاسنها ويقلل من شأن المجموعة الأخري .

يقول راعي الضأن :-

أخير الناس الفوق السّعد الغنَم بتْشَاشي

مَـــالا الهَـــمدْ ضوّه وينم فوق حـــاشِ

كَعب للعدية وللضَعيف بَراش

كـــان اللّيد طَلق بَوريكّ خيَبْ تركاشِ

فيجيب عليه راعي الإبل قائلاً :-

هَمـــدة الضُر تِركَتْ العَرِض كَلاماً شَين

هو فى حَقي مما قُمت هَبـــابي قَرينْ

رِكوب الحاشِ بتفرطق لُه بي اليدين

مَاك لام فيهُ يا مُوراك مَشِيِ الكُرعينْ (24)

الغناء بالدوبيت فى وصف الطبيعة :-

لقد عاصر أكثر شعراء غناء الدوبيت البيئات الريفية المختلفة بمـــا فيـــه البـــوادي والأرياف التى تسيل منها مياه الأمطار وتكسو واحاتها الخضراء وتجمعـــات الميـــاه ومراتع الجمال التى تسرح فى المسافات البعيدة . فى هذا المجال الخصب كتب شعراء الدوبيت بعض الكلمات منها الآتية لشاعر البطانة عوض الكريم أبو سن:-

طَريقـــنا الفوقنا أصبح بي كَمال وجمال

خَـــل الأرض فى تيه وروق ودلال

جَالب سيلهُ على الوطَا غير مثّال

وديان صَباح غرباً صَعيد وشمال (25)

ومثال آخر فى وصف الطبيعة :-

الليـــلة الســـماء رايب   جابْلو مِـــطور وهَبايبْ

بَخْت العِنــدو ضَرايب   تَلبو بسوك النـــايب

الليـــلة السمـــاء زرّقن   والحفـــار أترقْرقَنْ

بخـــت اللِبـــلو بعَـــرقّن   ديل يختن وديل يلقّن

الليـــلة الســـماء ساها   وجميع الفارغة ملاها

بَطـــني النـــار ماكلاها   على الغَـــرزنْ بلِباها (26)

الغناء بالدوبيت فى السياسة :-

إنتقل غناء الدوبيت من البوادي والأرياف إلى المدن مع تجار المواشي والرعاة وتأثر بغنائهم البدوي الشعراء من أصحاب المدينة الذين تأثروا بكتابة الأبيـــات القوميـــة وقاموا بأبتكارات جديدة فى كتابة أبيات مخالفة لطبيعة الحياة البدوية وفرضوا علـــى تجربتهم الأسلوب والتعبير الخاص بتجربة المدينة وعودة الحياة فيها بعـــد إســـتقلال السودان ومن نماذج الغناء بالدوبيت فى السياسة هذه الكلمات التى يهـــاجم فيهـــا الشاعر الحزبية وتخريبها والدعوة إلى الوحدة المتكاملة :-

هَاك يا شعبي هاك أسمع نصيحة جليلة

لا تقبل تكون نفسك حقيرة ذليلة

بالحزبيـــة تمرض تبقي أنت عليـــله

تهوى التفـــرقة وتكون أعز خليله (27)

ومثال آخر فى السياسة :-

حوات الريف كلاُمن كان سمر وادينا

بى يحي ويعيـــش أحمد فـــؤاد نادينا

حَبل الوحدة مدوّه وكّت شَدّينَا

لقينـــا الدابـــي فـــرق أيـــدينا (28)

الغناء بالدوبيت فى المشاكل الإجتماعية :-

الغناء بالدوبيت فى المشاكل الإجتماعية إرتبط بظـــروف الحيـــاة الإجتماعيـــة فى السودان ضمن النقد والتوجيه شبيهاً بقالب الموال العربي الهادف الذي دائمـــاً مـــا يعرض مشكلة إجتماعية للحل . فواقع الحياة فى المدينة يختلف إختلافاً واضحاً عـــن واقع الحياة فى البادية التى تربطها صلة القبيلة الواحدة بعكس علاقات سكان المدينـــة التى فيها علاقات الصراحة فى النقد وحلول المشاكل السريعة . مثل هذا النموذج من غناء الدوبيت الموجه إلى الحاكم فى عرض مشكلة إختفاء السلع ومعاملـــة التجـــار للمواطنين :-

يا حاكم البلاد رحماك قليل أتفكر

شوف الكون عموم ضل وصفاه أتعكر

أرِهاب التُجار فى قلوبنا جَلس وأتْحكر

يوم بالبُن ويوم بالشاي ويوم بالسُكر (29)

الغناء بالدوبيت فى الحماس :-

دوبيت الحماس هو نوع من الدوبيت الذي يؤديه المغني فى ذكر مفاخر الأجـــداد

ووصف الصعاب التى واجهتهم وتغلبوا عليها وفيه يوضح المغني بصوته الإرتجالي صفات الشجاعة والفروسية ومقدرة أفراد القبيلة على مواجهة الأعداء وهزيمتهم ومن نماذجه الأبيات الآتية فى الفروسية :-

الليلة أستعدوا وركبوا خيل الكر   وقدامن عقيدن بالأقر دفر

الليلة الأسود الليلة تتنتر   ويل باشا الغشيم قول لى جدادك كر

(30)

ومثل آخر فى الحماس :-

نِحَاسَكْ قَنَتْ وفى الهجيرة بِنَاني

أيــاماً مَضت عُقباً يجنّك تاني

أكّان ما نجرتقك دمَن عِلوج وسَواني

ما تَجِيْلنا حَنتوت قَلبك الوصّاني (31)

الدوبيت عند الهمباتة :-

الكلمة الشعبية همباتة مفردها همباتي وهم قطاع الطرق الأقوياء الذين يسلبون التجار وأصحاب المواشي الرحل جزء من أموالهم وممتلكاتهم يوزعوها على الفقراء من أبناء ذويهم ويجدون فيها متعة شخصية ويفتخرون بشجاعتهم فى ذلك ولكنهم بقضاء وغير محبوبين لكثرة متاعبهم التى يسببونها للتجار والمسافرين فى الطرق الصحراوية والبوادي والأرياف (32) .

ومن أمثلة الغناء بالدوبيت الكلمات الآتية لهمباتي أودع السجن :-

قطعنا اللّتبراوي وبنادقنا عَبّيناهن

وكَم إبلاً سُمان صِدوره صَادرنَاهن

المقصــود سَجين وأيامنا عَديناهن

البِنية بترُد يا فَندي ما شُفناهن (33)

مثال آخر فى الهمبتة للطيب ود ضحوية :-

الليـــل أِنقســـم وأتدنقسَمْبوا الخيـــل

وأندرج المُغَندد فوق عِدِلْ فوق ميـــل

أبـــوك ياالزينة رُكازة القبيلة أُم حَيـــل

مِسكين ياالتهي شُوف القلايل ديل (34)

الغناء بالدوبيت فى وصف الإبل :-

يكثر الغناء بالدوبيت فى وصف الإبل عند العرب الرحل فى مناطق البطانة وخاصة عند قبائل الشكرية فى مناطق شرق النيل الأزرق وقبائل الكبابيش فى شمال كردفـــان الذين شبت حياهم مع رعاية الإبل فى البوادي والأريـــاف فى وســـط الســـودان ، فالعلاقة بين الراعي والإبل فى البادية هى علاقة قوية جعلت مـــن الإبـــل مطاوعـــة الإنسان من طبيعة الألفة بينهما . ولقد أهتم شعراء الدوبيت فى البادية بهذا النوع من الغناء الحر فى وصف الإبل وسجلوا فيه أبياتاً للغناء ومن نماذجه الأبيات الآتية :-

وكتْ الليـــل بـــَرد ونجم الكبار أِتبنتْ

حَليـــت نَمـــتي وقَعد الجمل يتصَنَت

فويطِراتك كَشَيبْ التمُر بَشوله وحَنت

ما بتلد النحل تاني الخوالدة إن جِنّت (35)

وفى ما يلي قد تحصل الباحث على الخصائص المميزة لغناء الدوبيت الذي ألتزم بـــه المطربون والمنشدون بطريقة الأداء التي يعتمدون فيها على الأداء الحر :-

1. يغلب على غناء الدوبيت الصيغة الفردية حيث يؤديه المغني المنفرد .
2. لا يصحبه مصاحب أو إيقاعاً داخلياً منتظماً إنما إيقاعه هو الإيقاع الشعري إذ أن الشعر والموسيقي يرتبطان فى الوزن والإيقاع .

3. يؤدى هذا الأداء الحر فى الدوبيت المنشد حسب إمكانياته الصـــوتية وقدرتـــه على التلوين والتحكم فى الجملة طولاً وقصراً وتتخلله فترات سكون قد تطول أو تقصر حسب طبيعة الأداء .
4. يظهر فى غناء الدوبيت المد الصوتي وتكرار المقاطع الصوتية بطريقة نبرية على طريقة معينة لمطاوعة الإيقاع الداخلي للشعر .

قالب الموال العربي وعلاقته بغناء الدوبيت فى السودان

من مصدر أولى ذكر أن الكلمة مشتقة من الكلمة موالي وهم الدولة العربية القديمة الذين كانوا يمارسون الرق قبل أن يحث الإسلام الناس علـــى العتـــق ، وفى عصـــر الإسلام أعتق بعض المالكين عبيدهم وجواريهم وزاد عددهم وإختلطـــوا بمـــواليهم وشاركوهم فى كل نواحي الحياة الإجتماعية والأدبية والثقافية وعاشـــوا معهـــم فى البوادي والأرياف وشاركوا جميعاً فى إبداعات فن الشعر وأنواع الغناء الحر ومن ثم أصبحت لهم دولة مستقلة فحكم بعضهم البلدان حتى جـــاء مصـــيرهم بالأبعـــاد باعتبارهم الخدم والعبيد (36) .

ومن مصدر ثاني عرف العرب بالشعر قبل الإسلام وعرفت منجزاتهم الفنية فى هذا المجال قبل الإسلام أيضاً ، فبرز منهم الحداة الذين أبتكروا الغناء الحر علـــى نســـيج الصحراء وحداة الإبل (37) .

ومن مصدر ثالث جاءت مرحلة الأختيار لأحسن أصــوات فى الغنــاء فى عهــد هارون الرشيد فتم إختيار مائة صوت لأشهر المغنيين والمغنيات فشاع وقوى سلطان البرامكة فى ذلك المجال وبدأت الخبائث والفتن تأخذ دوراً خطيراً فى تناقل الإشاعات بين الخليفة العباسي هارون الرشيد وقبيلة البرامكة حتى أمر الخليفــة بقتــل جعفــر البرمكي شيخ قبيلة البرامكة وتشتيت أسرته . وكانت تلك نكبة البرامكة المعروفة فى التاريخ حتى الآن .

حرم الخليفة هارون الرشيد رثاء البرامكة ومباكيهم فى كل مرافق الدولــة العباســية حتى ولو ببيت واحد من الشعر وفرض عقوبات صارمة لكل من يغــني شــعراً فى سيرتهم .

وفى حيلة ذكية فكرت إحدى جواري جعفر البرمكي فى الغناء بــبعض الأبيــات حزناً على ما أصاب مواليها فتوصلت إلى نوعية جديدة من الغناء عــرف فى ذلــك الوقت بالمواليا ، التسمية التى أشتق منها قالب الموال العربي المستخدم حالياً فى الغناء العربي وحرصت الجارية أن يكون غناؤها خالياً من المآخذ ضــد الخليفــة هــارون الرشيد فنظمت أبياتاً من الشعر الخالي من الوزن المقفى وكانت هى أول من غــنى هذا النوع من الغناء الحر فى ذلك الوقت فى رثاء مواليها مخاطبة دار العز الذي نعمت به وقالت :-

يــا دار أيــن ملــوك الأرض أيــن وامــواليــاه

أيــن الذيــن حموهــا بالقنا والترس وامــواليــاه

قالت تراهم رمــم تحت الأرض الدرس وامــوالياه

سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس واموالياه (38) .

ومن مصدر رابع يري بعض المؤرخين أن نشأة الموال كانت فى مدينــة واســط

بالعراق حيث كان الناس يغنون بأبياته أثناء أعمالهم اليومية ويقولون فى آخر كل بيت منها الكلمة ياموالياه الزمن التى من نماذجها الأبيات الآتية :-

منازل كانت من بعدك درس ... ياموالياه

خراب لا للعزاء تصلح ولا للعرس ... ياموالياه

فأين عينيك تنظر كيف الغرس ... ياموالياه

تحكم والسنة المداح فيها خرس ... ياموالياه (39) .

ومن هنا يري الباحث أن الموال ظهر فى البادية فى مدينة بغداد بعد مقتل جعفر شيخ قبيلة البرامكة وهذا مع رأي الدارسين فى الدول العربية إلا أن الحالة الإرتجالية قد تكون مأخوذة من الألحان الأولي والتى عرفت عند العرب فى غناء الحداد وتراتيل الأذان والقرآن الكريم .

قالب الموال فى الدول العربية :-

يعرف قالب الموال فى الدول العربية بثلاثة أنواع أساسية توضيحها كالآتي :-

الموال المربع البغدادي وهو الموال الذي يتكون من أربعة أبيات لكلمات زجلية متحدة القافية ، وهو شبيه بالموال الذي ينسب إلى جارية البرامكة وعمال مدينة واسط ، ومن نماذجه الموال الآتي :

أين الكرم فى الكرم عاش عُمره متعلم

مادام أساسه يكرم ويتعلم

فيه فَرق واضح ما بين جاهل ومتعلم

الأب يشكر مادام الأبن مُتعلم (40)

وهناك نوع آخر من المواويل التى تتكون من أربعة أبيات الثلاثة الأولى متحدة القافية والبيت الرابع من قافية أخري ، ومثاله الآتي :-

من رِبع فَلاح فى أرضُه ساحت الأنهار

من سماهُ كّل سَاعة يتهطل الأمطار

رِبع المقُام البَليد خّلاه واقف مُحتار

فى أرضه خِصبة وخلَ اللي عليها جِياع (41)

الموال الخماسي (الأعرج) :-

يتكون الموال الخماسي الذي يطلق عليه الأعرج من خمسة أبيات زجلية ، تتحـــد قافيته فى الأبيات الثلاثة الأولى مع قافية البيت الخامس والأخير ، بخلاف قافية البيت الرابع الذي يتكون من قافية مختلفة . ومثله الآتي :-

لو كان فى نوابنا نائب الأوبريت

أو حتى ينظم على تربة أبوه كم بيت

أوحد كان قالوله : أيه روميو وأيه جوليت

ماكانتش يصبح قانون الفن والتفكير

قد شوت لغاية ما بفرق ورق تواليت (42)

الموال السبعاوي النعماني :-

الموال السبعاوي أحياناً يطلق عليه السبعاوى بتكوينه من سبعة أبيات وأحياناً يطلق علية الموالي النعماني ويتميز هذا النوع عن المواويل الســـابقة ، إذ أن أبياتـــه الأولى والثالثة والسابعة تتكون من قافية واحدة . وأبياته الرابعة والخامسة والسادسة تتكون من قافية أخرى متفقة . ونموذجه الآتي :-

يأهل الحب تعال أنا أديك أوصافو

دله أنسيك أمس صبح اليوم أوصافو

من سان غزال زيت جرح القلب أوصافو

جرح فؤادي وخلاني عليل بهواه

وإن أحسن المحب بوصفوه بهواه

لان كثير أصل رسموه الملاح بهواه

والعنق لولى وزن الكتف أوصافو (43) .

وبهذا نكون قد وصلنا إلى أنواع قالب الموال الثلاثة السائدة فى المجتمعات الشعبية فى " الوطن العربي " ولكن هناك بعض المواويل خرجت عن قاعدة المواويل الثلاثة سابقة الذكر زيادة الأبيات الشعرية الزجلية إلى أكثر من ثمانية عشر بيتاً أو أكثر بقليل كما هو مستخدم حالياً فى غناء القصص الشعبية كحسن ونعيمة وأبوزيد الهلالي وغيرهم . أحياناً تقل أبيات بعض المواويل إلى ثلاثة أبيات فقط وهى أنواع المواويل التى يتلقى فيها المغني الهبات المالية التى تعرف بالـ (النقوط) ومن نماذجها الغنائية الموال الآتي :-

ألف ولا سين زينة الجمع يا سيد

اليه والدال بقية الأسم يا سيد

وأنت تُكرم عشان خاطر السيد (44)

أطلق بعض المغنيين فى مصر تسميات مختلفة على أجزاء الموال باعتباره صيغ غنائية لقالب الموال وذلك على النحو التالي :-

يطلق على البيت الأول من قالب الموال (طاقية الموال) وعلى الثلاثة أبيات الأولى .بما فيها البيت الأول (عتبة الموال) ويطلق على القاعدة اللحنية الأولي (فرشة الموال) أما البيت الأخير من الموال الرباعي ويطلق عليه (غطاء الموال) وتنطق تسمية غطاء الموال على كل المواويل الخماسية والسباعية .

كما قسم بعض الدارسين المواويل فى صعيد مصر إلى تسميات فنية بأنواع المواويل

حسب أبياته فعرف الموال الأحمر والأخضر والأبيض : فالأحمر هو الموال العاطفي الذي يمثل الحب العنيف ، والأخضر موال الوصف والأبيض موال المودة والحب (45).

الآهات وغناء المواويل

جرت العادة أن يستخدم بعض المغنيين الآهات فى صوت لحني حر فى مقدمة بعض قوالب المواويل الثلاثة ، ومن نماذجها الموال الآتي عن أداء الفلاح :-

الأولى آه والثانية آه والثالثة آه

الأولى عيروني أن أنا فلاح

والثانية أقطع وأقلع للناس وأرتاح

والثالثة آه حبيبي شط فى وراح (46)

علاقة قالب الموال بقالب الدوبيت فى وسط السودان

يتفق قالبي الموال والدوبيت على طريقة الغناء الإرتجالي الحر إلا أن قالب الدوبيت لا تصاحبه الآلات الموسيقية فى السودان على الإطلاق بعكس قالب الموال الذي يصاحب غناءه الحر إحدى الآلات وبالأخص القانون أو آلة العود أو الكمان أو الناي ، ويختلف قالب الدوبيت عن قالب الموال فى نظام تركيبة الأبيات الشعرية ، فالأول يتكون من أربعة شطرات متحدة القافية ، والثاني جاء تكوينه بأنواع مختلفة وهى الرباعي والخماسي والسباعي ولكل منها قافية مختلفة حسب التوضيح السابق ولكن للخروج من هذه القاعدة بزيادة الأبيات نجد أن المسدار جاء مشابهاً للموال القصصي إلا أنه يختلف عنه بالإستخدام الآلي أيضاً .

شجع هذا النوع من الغناء الحر جواري البرامكة ومحبيهم الذين طوروا ألحان الموال

وبدءوا يتبارون عليه بكتابة الشعر الذين أجادوه فى تأليف كلماته ونوعوا فى شطراته الشعرية فأبتكر بعضهم تغييراً فى قوافي الشطرات الثالثة والرابعة تغييراً يختلف عن قافيتي الشطرة الأولى وتعددت أنواعه فى صيغ بأوزان حرة مختلفة عرفت بالمربع والمخمس والسباعي وعرف فى مصر بأسماء أخرى منها الموال البغدادي ، الموال الأعرج ، والموال النعماني وأسماء أخري مثل الموال الأخضر والموال الأحمر والموال الأبيض كما هو فى صعيد مصر .

هوامش ومراجع الفصل الثاني

1. عباس سليمان السباعي – قالب الدوبيت وعلاقته بالموال وأثره على الغناء الديني والدنيوي فى السودان – مؤتمر الموسيقي العربية التاسع – وزارة الثقافة المصرية – القاهرة – عام 2000م – ص 1 .
2. أستخدم فى الإنشاد الديني ومقدمات الأغاني الصوفية والأغاني الدنيوية .
3. عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان – دار العودة – بيروت – 1969م – ص 12 .
4. المرجع السابق نفسه ص 13 .
5. الخرم يتكون من حرف إلى أربعة أحرف ويعني أن هذا الدوبيت السوداني يختلف عن الموال العربي فى التسمية والوزن والمرجع السابق نفسه – ص 18 .

6. المرجع السابق نفسه – ص 19 .
7. الشيخ فرح ود تكتوك هو من شيوخ الطرق الصوفية فى عهد دولـــة الفـــونج بمدينة سنار . محمد ضيف الله – كتاب الطبقات فى خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء فى السودان – طباعة إبراهيم صديق – المطبعـــة الثقافيـــة – بيروت – لبنان – ب – ت - ص 21 .
8. فى لقاء للباحث مع الطيب محمد الطيب خبير الفنون الشعبية فى مســـاء 17 مايو 2002م .
9. مرجع سابق عز الدين إسماعيل – الشعر القـــومي فى الســـودان – ص 96 / 97.
10. المسدار من سدر وهى الأرض المرتفعة والجهه التى يتوجه إليها الرعاة بالمواشي ومنها جاءت الكلمة العامية مسدار .

عون الشريف – اللهجة العامية فى السودان – الدار السودانية للكتب – الخرطـــوم – مع دار الفكر – بيروت – الطبعة الأولى – 1972م – ص 343 .

11. مرجع سابق عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان – ص 68 .
12. الكلمة مجادعة مفر – جدع – وهى بمعنى رمى عصاً أو حجراً أو ألقـــى أى شئ على الأرض من مكان عال .

مرجع سابق – عون الشريف قاسم – اللهجة العامية فى السودان – ص 116 .

13. قرشي محمد الحسن – من شعراء المدائح النبوية – الجزء الرابع – إدارة النشر الثقافي – مصلحة الثقافة السودانية – مطبعة التمدن – الخرطوم – 1978م – ص 184 .
14. الشلوخ : هى فصود على الوجه للجنسين عرفت عن النوبة فى شمال السودان

فى الفترة من 750 ق م – 350 م وهى تمثل أنماطاً مختلفة فبعضها فى هيئة أفقية مستقيمة وأخرى مائلة وبعضها هلالي وشملت كل أنحاء السودان للتمييز القبلـــي بجمال المرأة السودانية ، يوسف فضل حسن – الشلوخ ، أصلها ووظيفتـــها فى سودان وادي النيل الأوسط – دار جامعـــة الخرطـــوم للنشـــر – الخرطـــوم – 1976م – ص 24 .

15. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان – ص 93 .
16. مرجع سابق – ص 100 .
17. فى لقاء للباحث مع الطيب محمد الطيب مرجع سابق نفسه – ص 114 .
18. فى لقاء للباحث مع خبير الفنون الشعبية الطيب محمد الطيب .
19. المرجع السابق نفسه .
20. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان – ص 118
21. فى لقاء للباحث مع خبير الفنون الشعبية الطيب محمد الطيب .
22. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان – ص 131
23. فى لقاء للباحث مع خبير الفنون الشعبية فى السودان الطيب محمد الطيب .
24. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان ص 143 .
25. المرجع السابق نفسه – ص 151 .
26. فى لقاء للباحث مع خبير الفنون الشعبية فى السودان الطيب محمد الطيب .
27. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان ص 173 .
28. فى لقاء للباحث مع خبير الفنون الشعبية فى السودان الطيب محمد الطيب .
29. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان ص 182 .
30. المرجع السابق نفسه – ص 197 .

31. فى لقاء للباحث مع خبير الفنون الشعبية فى السودان الطيب محمد الطيب .
32. مرجع سابق : عون الشريف قاسم – قاموس اللهجة العامية فى السودان – ص 319.
33. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان ص 219 .
34. فى لقاء للباحث مع خبير الفنون الشعبية فى السودان الطيب محمد الطيب .
35. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان ص 227 .
36. أحمد مرسي – الأغنية الشعبية – الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف – 1970م – ص 26 .
37. محمد إسماعيل شهاب الدين – سفينة الملك ونفيسة الفلك – ب ن – ص 280 .
38. يسري العذب – أزجال بيرم التونسي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1978م – ص 271 .
39. المرجع السابق نفسه .
40. المرجع السابق نفسه – ص 270 .
41. مرجع سابق – أحمد مرسي – الأغنية الشعبية – ص 33 .
42. المرجع السابق نفسه – ص 35 .
43. مرجع سابق – يسري العذب – أزجال بيرم التونسي – ص 276 .
44. المرجع السابق نفسه – الصفحة نفسها .
45. مرجع سابق – عباس سليمان السباعي – قالب الموشح وعلاقته بالموال – ص 12 .
46. المرجع السابق نفسه – الصفحة نفسها .

الفصل الثالث

الإطار العملي

أنواع الأداء الحر "الإرتجالي"

تمهيد

توجد هنالك أغاني إرتجالية متعددة بنوعيها الديني والدنيوي جاءت ألحانها الإرتجالية أمتداداً من ألحان إرتجالات الدوبيت . وظهرت هذه النوعية من الألحان فى مجتمعات السودان ومازالت تستخدم فى الغناء والطرب النفسي والروحي . وجاء اللحن الإرتجالي ىفى الأغنية السودانية أمتداداً من غناء الدوبيت حيث أستخدمت ألحانه فى مقدمة غناء الطنبور ، ويرتجل المغني فيه منفرداً بعض الكلمات اللحنية المبنية

على إرتجالات الدوبيت كمقدمة وصيغة أولى من صيغ قالب الطنبور الثلاث (1) ويطلق عليها (الرمية) (2) وأنتقلت مع الغناء المصاحب بآلة الرق والمعروف حالياً بغناء حقيبة الفن (3) ، ثم أنتقل الغناء الإرتجالي نفسه فى مقدمات الأغنية السودانية الحديثة حتى يومنا هذا ، كما أنطلق الغناء الإرتجالي فى بعض الأغاني الشعبية ذات الطابع العربي الذي أستخدمت كلماته من العامية المطعمة ببعض الكلمات العربية الفصحى ويؤدي فى فترات الغناء تمهيداً للدخول فى الأغاني ذات الإيقاع الراقص . قام الباحث بإختيار نماذج من كل أداء حر ، فأختار من الدوبيت نموذجين من منطقة الشكرية شمال كردفان ومنطقة السيالة ، كما أختار نموذجاً لكل من التلاوة والأذان والإنشاد والرمية . وأجرى الباحث على هذه النماذج تحليلاً مستخرجاً النظام النغمي وطريقة أداء كل نموذج مؤكداً نوعية الزخارف اللحنية والحليات والقفلات ومدى تطابق الإيقاع العروضي مع الأداء اللحني .

الإرتجال فى الإنشاد الصوفي

عادة ما يبدأ الغناء الحر عند الصوفية فى مقدمة أغاني القصيد ويتبادلها بعض المنشدين من داخل الحلقة ، يتبادلون فيها الإنشاد الحر على أبيات من الشعر القومي تتناول الوصف فى شيوخ الطرق الصوفية وعرفت عندهم بمصطلح (الصيحة) وبعد الأنتهاء منها ينتقل الغناء الموزون بمصاحبة أدوات الإيقاع ومن أمثلة الأبيات التى يؤديها بعض أفراد الطرق الصوفية فى الغناء الحر هذه الأبيات عند الطريقة السمانية -:

يا حليل حبات الليل   الماطربوا فى النوم بالحيل
أسياد البركة أم تهليل   الضاقوا لى سقط الجويل

يا حليلن السلفوا قبيل فاقدين لى نجوم الليل (4)

الإرتجال فى مديح الإنشاد :

طائفة مديح الإنشاد وهى التى يقوم أفرادها بأداء المدائح النبوية بطريقة الإنشاد الحر ويقوم بالأداء فيها فرد فى كل المناسبات الدينية العامة والخاصة .

لاحظ الباحث أن هذا النوع من المدائح النبوية يغلب عليه طابع الفردية حيث يؤدي المنشد هذا النوع من المدائح منفرداً فى غناء حر الأداء ولا يستخدم إيقاعاً مصاحباً أو إيقاعاً داخلياً منتظماً إنما إيقاعه هو الإيقاع الشعري إذ أن الشعر والموسيقي يرتبطان فى الوزن والإيقاع ويكون هذا الأداء المنتشر حسب إمكانياته الصوتية أو موهبته وقدرته على التلوين والتحكم فى الجملة الموسيقية طولاً وقصراً وتتخلله فترات سكون قد تطول أو تقصر حسب طبيعة الأداء الحر الذي يؤديه .

وجاء لحن مديح الإنشاد متأثراً بطريقة غناء الدوبيت الذي عرف عند القبائل فى بوادي وسط السودان وفيه يؤدي المنشد إنشاداً على إمتداد زمني أطول فى الحروف الصامتة التى يظهر فيها المد الصوتي . أحياناً فى الإنشاد ، كما يظهر فيه تكرار المقاطع الصوتية بطريقة نبرية على زمن معين .بمطاوعة الإيقاع الداخلي للشعر . وغالباً ما تؤدى كلمات الإنشاد من عيون الشعر العربي الفصيح .

ويكتب الشعر الفصيح لمشاهير الصوفية الذين تأثروا بالثقافات العربية الإسلامية ومنهم الأمام البوصيري والشيخ عبد الرحيم البرعي ومن نماذج شعر الإنشاد الذي يؤدي فى المناسبات العامة والخاصة هذه الأبيات لمؤلفها الشيخ غريب الله أبو صالح:

مولاي خلصني من أهوائي وأحسن بحولك يا مهيمن دائي

وأجذب أليك أعنتي بجواذبي لا أنثني من بعدها بهوائي

وإليك خذ من الفؤاد جميعه بالذات والأوصاف والأسماء (5)

وفيما يلي يوضح الباحث تحليلاً لبعض أنواع غناء الدوبيت لبعض القبائل المستقرة والمحافظة على طبيعتها البدوية وأختار الباحث أربعة نماذج لأربعة قبائل عربية فى وسط السودان تعتبر أغانيها فى الدوبيت هى النوعية الأساسية التى تؤديها القبائل الأخرى فى وسط السودان .

وفيما يلي يوضح الباحث التحليل الواضح للقبائل الأربعة وهى :-

1) منطقة شمال كردفان "أم سيالة" الكبابيش" .
2) قبيلة الحسانية فى النيل الأبيض .
3) الشكرية فى ضفاف النيل الأزرق والجزيرة حتى حدود النيل الأبيض .
4) قبيلة الجعليين "منطقة كبوشية" .

نموذج رقم (1)
دوبيت من شمال كردفان
منطقة أم سيالة "الكبابيش"

المؤدي : عبد الباقى ود أم سيالة

النظام النغمي : سلم خماسي كبير مبنى على درجة دو الوسطى

الميزان : بدون ميزان " إرتجالى"

نوعية التسجيل : شريط كاسيت " إنتاج تجارى"

الشركة المنتجة : السنارى للإنتاج الفنى والتوزيع تم التسجيل باستوديوهات المساء.

النص الشعري :

ليل . . . لا

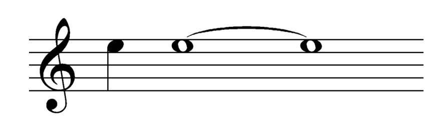
قَصَبَةْ وقَايمْة فُوقْ فى الفُّودَة

لا طيْر لا نِعام لا قُمرى بَيّض فُوقها

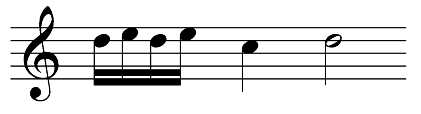
البِت التجيك الصَندّلية برودها

ما شافت شمس من حَر القمر مَوروده

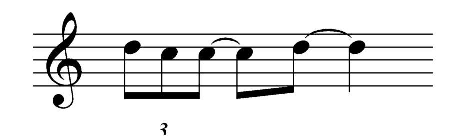
- يبدأ بكلمة ليل فى جواب درجة الأساس ليمد بصوته على جواب الدرجة الثالثة بمد طويل كما فى النموذج الموسيقى الموضح أدناه :



- يزخرف بصوته فى نهاية كلمة ليل على جواب الدرجة الثانية والثالثة فى شـــكل زغرودة كما فى المثال أدناه :
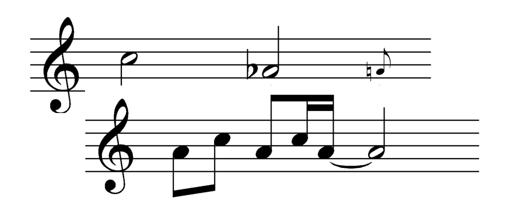


- ثم يرتكز على جواب الدرجة الثانية بشكل غير مستقر لينطق كلمـــة لا علـــى جواب درجة الأساس بشكل مهزوز غير مستقر .
- يؤدى باقي البيت الشعري فى شكل إرتجالى مؤكداً الإيقاع الحر لكل مفردة مـــع سرعة فى الأداءِ بشكل خطابي ويكون إنتقال الصوت بين جواب الدرجـــة الثانيـــة وجواب الأساس على شكل إيقاعي لإيقاع المفردات "قصبة وقايمة فوق" كمـــا فى المثال أدناه :
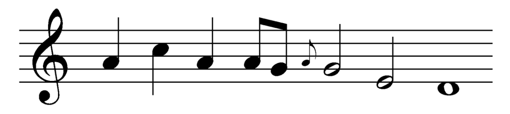


♦ أما كلمة "فوق" فتبدأ من جواب درجة الأساس بشكل ممدود على المقطع "فو" ليهبط بحرف القاف إلى الدرجة السادسة مع عدم وضوح الركوز فهو غير مســـتقر بين الا بيمول والا بيكار ثم يصمت بمقدار حركتين أي بلانش كما فى المثال أدناه :

♦ يؤدى باقي المقاطع الشعرية للرباعي أعلاه فى شكل إرتجالى إيقاعي السمات مـــع

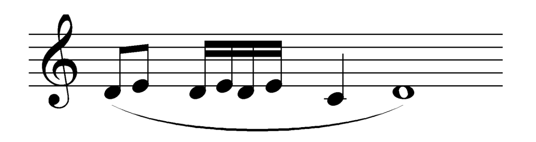


حركة صوتية بين الدرجة السادسة وجواب درجة الأساس كما فى المثال أدناه :

♦ ثم يستقر على الدرجة الخامسة ليهبط إلى الدرجة الثالثة بشكل ممدود ليهـــبط إلى الدرجة الثانية بشكل غير مألوف حسب طبيعة المنطقة ليصدر صوته مـــن طـــرف الحلق• بشكل غير غنائي كما فى المثال أدناه :



ينهى المقطع الرباعي بنمة صوتية بصوت خفيض على شكل زخرف لحنى محصـــور بين درجة الأساس والثالثة ويكون الإستقرار على الدرجة الثانية كما فى المثال أدنـــاه :



•المقصود بطرف الحلق هو مرور الصوت الغنائي بصورة لحنية خافتة .

نموذج رقم (2)

دوبيت من منطقة الحسانية

المؤدي : حسان أبو عاقلة

النظام النغمي : دو الكبير الخالي من صوتي الدرجتين الرابعة والسابعة (فا – سى)

الميزان : بدون ميزان

نوعية التسجيل : شريط كاسيت "الإذاعة السودانية"

النص :
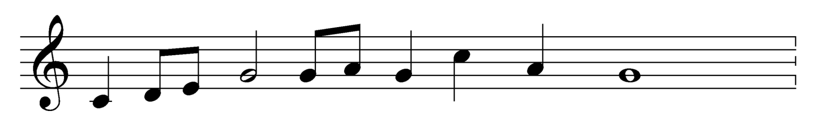
الليلة بابور الترك جات ماشه

مابتشيل كثير غير المدير والباشـــا

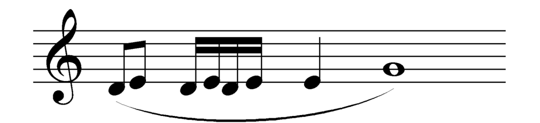
ياحليل لقـــانا زمان

ياحـــليل مقـــام ناس عاشا

- بدأ النمة بكلمة الليلة من الدرجة دو ثم تدرج صاعداً إلى خامسة النظام ثم دخل الدرجة السادسة والدرجة الثامنة وتدرج حتى هبط إلى ركوز المقام ، ويكون أداؤه الليلة بابور الترك جات ماشه كما فى المثال أدناه :

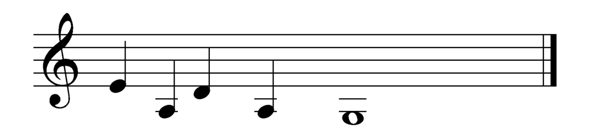


- ثم أدى كلمة مابتشيل بين الدرجة الثانية والثالثة وأرتكز على الدرجة الثالثة . ثم قفز صاعداً إلى الدرجة الخامسة ثم هبط إلى الدرجة الثالثة والثانية ودرجة الأســـاس وقرار الدرجة السادسة ليرتكز بكلمة الباشا على قرار صوت الدرجة الخامسة كما فى المثال أدناه :





- أدى مقطع "ياحليل لقانا زمان" بأشكال إيقاعية سريعة من أساس المقام ليســـتقر بصوت طويل ممدود على خامسة المقام بمد كلمة "زمان" كما فى المثال أدناه :
- ثم أختتم الرمية بالمقطع "ياحليل مقام ناس عاشا" بقفزة إلى الدرجة الثالثة ثم هبط إلى الدرجة السادسة بشكل إنزلاق صوتي ليصعد إلى الثانية ثم قفز هابطاً إلى قـــرار الدرجة السادسة ثم صعد الدرجة الثالثة وهبط ليستقر فى الختام بمد كلمة "عاشـــا"



على قرار الدرجة الخامسة كما فى المثال أدناه :

نموذج رقم (3)
الشكرية

المؤدى : ود جبارة

النظام النغمي : خماسي مبنى على درجة رى بيكار

الميزان : بدون ميزان

التسجيل : من تسجيلات الإذاعة

النص :

خليفة حاكم أب بشراً

بـــزيل الغـــم

ظاهر كالشمس

ودأب عطاياً خم

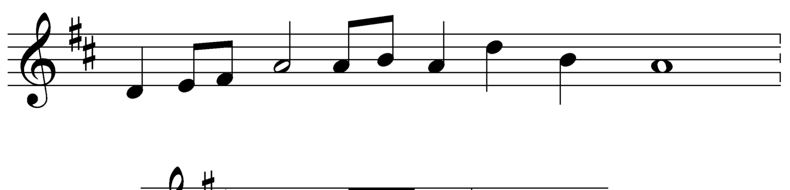
ضباح السمين

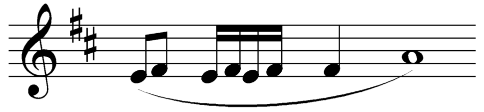
قبل الضيوف تتلم

اللـــيل والنهار
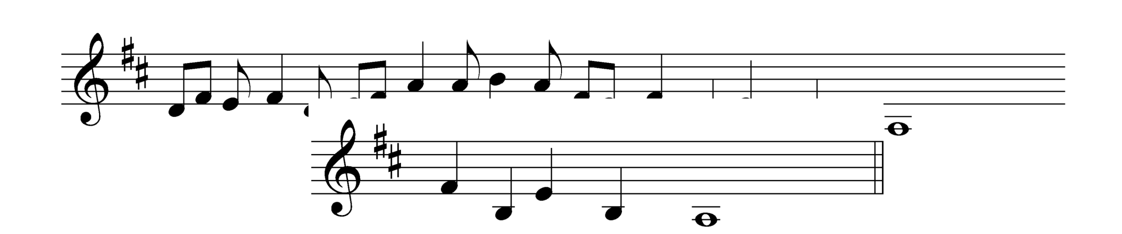
سكينو ترعف دم

- بدأ النمة بكلمة الليلة من الدرجة ري ثم تدرج صاعداً إلى خامسة النظام ثم دخل الدرجة السادسة والدرجة الثامنة وتدرج حتى هبط إلى ركوز المقام ، ويكون أداؤه خليفة حاكم أب بشرا بزيل الغم كما فى المثال أدناه :





- ثم أدى كلمة ظاهر بين الدرجة الثانية والثالثة وأرتكز على الدرجة الثالثـــة . ثم قفز صاعداً إلى الدرجة الخامسة ثم هبط إلى الدرجة الثالثة والثانية ودرجة الأســـاس وقرار الدرجة السادسة ليرتكز بكلمة كالشمس على قرار صوت الدرجة الخامســـة كما فى المثال أدناه :
- أدى مقطع "ضباح السمين قبل الضيوف تتلم" بأشكال إيقاعية سريعة من أساس المقام ليستقر بصوت طويل ممدود على خامسة المقام بمد كلمة "السمين" كمـــا فى المثال أدناه :
- ثم أختتم الرمية بالمقطع "الليل والنهار سكينو ترعف دم" بقفزة إلى الدرجة الثالثة



ثم هبط إلى الدرجة السادسة بشكل إنزلاق صوتي ليصعد إلى الثانية ثم قفز هابطاً إلى قرار الدرجة السادسة ثم صعد الدرجة الثالثة وهبط ليستقر فى الختام بمد كلمة "دم" على قرار الدرجة الخامسة كما فى المثال أدناه :

نموذج رقم (4)

دوبيت من منطقة الجعليين "كبوشية"

المؤدى : محجوب كبوشية

النظام النغمي : سداسي مبنى على درجة مى بيمول

الميزان : بدون ميزان

التسجيل : شريط كاسيت إنتاج وتوزيع شـــركة عـــالم النجـــوم ، تم التســـجيل بأستديوهات المساء .

النص :

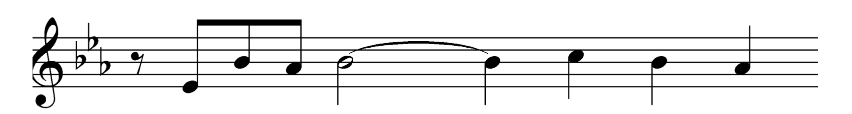
يا بِتَ الراجِلْ المَّثّنِ

يا النارِك حارقة جسمىِ

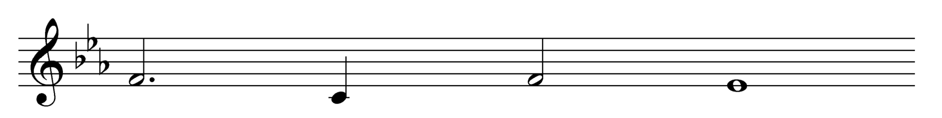
يالبينة الصَيد شوية ما بتنقسمى

- أتضح للباحث أن بعض غناء الدوبيت فى تلك المنطقة من ثلاث شطرات .

- النمه تبدأ من الدرجة مى b ثم يقفز إلى الخامسة صعوداً ثم يهـــبط إلى الدرجـــة الرابعة والدرجة الثانية ، ويكون أداءه يا بت الراجل المثنى :
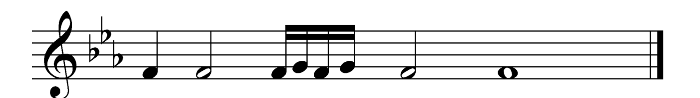


- ثم يؤدى كلمة المثنى بحلية بين الدرجة الثانية ويقفز إلى الرابعة ويعود ليرتكز على الدرجة الثانية . ثم يقفز هابطاً إلى دو الوسطى وهى قرار الدرجة السادسة ثم يقفـــز إلى الدرجة الثانية ليرتكز على درجة الأساس للنظام السداسي المبنى على درجة مى b كما فى المثال أدناه :



- أما المقطع " يا النارك حارقة جسمى "

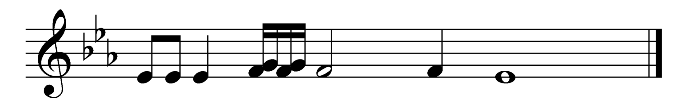
وضح أداؤه بين الدرجة الثانية وقرار الدرجة السادسة مع زخرف لحنى بين الدرجـــة الثانية والثالثة على شكل إيقاعى داخلي سريع كما فى المثال أدناه :



- يؤدى المقطع الأخير من الدوبيت :

"يالبينة الصيد شوية ما بتنقسمى "

ويبدأ بشكل إيقاعي لحنى وعلى درجة الأساس للنظام النغمي وذلك مـــن مـــىb ثم يرتكز على الدرجة الثانية ثم يمد كلمة بتنقسمى على درجة الأساس ليؤكد النظـــام السداسي المبنى على درجة مى بيمول كما فى المثال أدناه :



- ملحوظة :

1) لاحظ الباحث أن الأداء الصوتي المرتجل لهذا المقطع يتذبذب ما بين نظام نغمى خماسي وسداسي وكانت الدرجة الصوتية للمؤدى عالية والدليل جاءت متناسبة مع درجة مى بيمول بعد الأوكتاف من الأساس .

النصوص الشعرية قصيرة الإيقاع العروضي وسريعة وتتكون من ثلاثة أبيات قصيرة .

2) لاحظ الباحث من خلال ما تقدم من النماذج الغنائية الثلاثة لقبائل الجعلـــيين والكبابيش والشكرية أن هنالك إختلافاً فى إستخدام الحليات والقفلات الغنائية الحرة والطبقات الصوتية التى تناسب كل قبيلة على حسب الكلمات فى البيئـــة التى تعيش فيها بالرغم من أن الغناء جاء بروح إيقاعية حرة متقاربة .

الإرتجالات فى تلاوة القرآن الكريم

تمهيد

الموسيقي هى لغة كل الشعوب العربية والإسلامية وبقية شعوب العـــالم ونظـــرة الأديان السماوية لها جاءت تماماً بالرغم من إختلاف وجهات النظر والأحكام .

والأديان السماوية جميعها وفى مقدمتها الدين الإسلامي الحنيف تســـمو بـــالروح الطيبة والتروع بالحياة البشرية الخالصة من النزوات . وللموسيقي رباط قوي بالقرآن الكريم تتمثل فى ألفاظه وتغير فى أسلوبه وبلاغته العظيمة والقرآن الكريم تردد أياتـــه فى كل الشعائر الدينية ومن أهمها الصلاة عماد الدين التى تتصل بها تـــلاوة القـــرآن الكريم سراً وجهراً (6).

ومنذ بداية الإسلام كان المسلمون يواظبون على تلاوة القرآن الكريم فى حلقـــات بأنواع من القراءات العادية واللحنية ثم أنتقلت وأرتفعت إلى مرحلة أستخدم فيهـــا

الأسلوب النغمي بطريقة إرتجالية من واقع بعض المقامات العربية والسلالم الخماسية والخماسية المختلطة بالنغمة السداسية بالسودان وجميعها لم تخرج من حدود تلك السلالم والمقامات (7).

ودور الموسيقي بهذا المجال هو تناولها من أوسع معانيها فى التناسب والأنسجام الدقيق فى الحفظ والنسبة الثابتة وضبط الحركة أثناء الترتيل .

فهى تتكون من عنصرين أساسيين الإيقاع والنغم وقد عرف بثلاث وجوه عالمية وهى الدرجة والشدة والنوع ، فالدرجة هى التى يميزها السامع بالدرجات الصوتية التى تبدأ عادة من الغلظ إلى الحدة وهى درجات صوتية يتحدد عليها الترتيل حسب درجة صوت المقرئ ، أما الشدة فهى خاضعة لأنتشار التموجات والذبذبات الصوتية فى الطبقة الهوائية المحيطة بمصدر الصوت .

وعلم التجويد فى القرآن الكريم مرتبط بالأداء الحر وتظهر فيه بعض الحروف بالقلقلة والتفخيم الذي يظهر بين السكتات التى يتحكم فيها المقرئ وهى شبيه بسكتات الإرتجالات الغنائية . وأصبحت للتلاوة اللحنية مدارس خاصة فى الدول العربية والإسلامية مرتبطة بدراسة المقامات والسلالم الموسيقية ، وأتخذ كل قارئ طريقته الخاصة فى إختيار الطبقة الصوتية التى تتناسب مع مخارجه الصوتية فى تلاوة القرآن الكريم ، وبذلك أصبحت تراتيل القرآن الكريم ساكنة فى صدور المقرئيين المشهورين وهى تتمثل فى إيقاع إرتجالي داخلي متعدد الأنواع والأصوات ففيه الأنسجام بين الحرف والكلمة المنفردة وأصبحت فيه حرية التعبير الكاملة (8).

ويستنتج الباحث أن الجانب الموسيقي فى قراءة القرآن الكريم يتوقف على مقدرة المقرئ ، حيث لا توجد هنالك قواعد ثابتة فى ترتيل القرآن فى السودان خاصة بالنسبة للتدريب على المقامات الموسيقية التى يختار منها المقرئ ما يتناسب مع درجته

الصوتية حيث تختلف تلاوة القرآن الكريم فى البلاد ، فكل دولة لها أسلوبها الخـــاص فى ترتيل القرآن الكريم ولكن جميعها متفقة على الأســـلوب العـــربي فى التجويـــد والترتيل اللحني الإرتجالي . ولتأكيد علاقة الصوت الحسن فى ترتيل القرآن يأتي هـــذا التأكيد من القرآن الكريم فى سورة المزمل الآية رقم (6) (أو زد عليه ورتل القـــرآن ترتيلا) صدق الله العظيم .

والترتيل هنا مقصود منه التجويد وطلاوة الصوت وقدرة المقرئ علـــى جـــذب السامعين بأدائه المتميز ، وفى حديث للبخاري عن النبي صلى الله عليه وسلم قـــال : (ليس منا من لم يتغن بالقرآن) (9) . ويرى الباحث أن هذا الحديث أن دل علـــى شئ إنما يدل على أن الصوت الحسن واجب على كل مقرئ للقرآن ومنشد ديني . ومعروف أن أحاديث العالم الجليل البخاري صحيحة ومسندة .

التعبير الموسيقي لآذان الصلاة

المعروف عن الأذان أنه وسيلة مناداة للمسلمين لكي يقبلـــوا علـــى أداء فريضـــة الصلاة فى الأوقات الخمس المختلفة وقد كان أول صوت سمع فى مناداة المسلمين فى المدينة المنورة هو صوت عبد الله بن زيد ، وقد سمع هذا الصوت سيدنا عمـــر بـــن الخطاب ولكن لم ترتاح أذنه لسماع ذلك الصوت الصادر من عبد الله بـــن زيـــد فطلب من رسول الله صلى الله عليه وسلم إختيار صوت جهوري جميل لكي يجذب المسلمين لإستجابة النداء لأداء فريضة الصلاة ، فكان أن أختار الرسول صـــلى الله عليه وسلم صوت بلال بن رباح ذي الصوت الجهوري الجذاب العذب ، وهذا مـــا يدل على أن جمال الصوت وحسنه له أثر فاعل فى جذب المســـلمين وأيضـــاً هـــذا الإختيار يؤكد أن الموسيقي والأداء الصوتي الجميل مطلوب فى الإسلام (10) .

ولما كان للصوت الغنائي أثره الفني ووقعه فى حياة المستمع فكان لا بد أن يكــون للمؤذن صوت جميل مستساغ ذو مخارج جيدة حتى لا ينفر منه المستمع بل تطــرب إليه النفس أينما كان موقعه فى مختلف المجالات الصوتية لأن حسن الصوت وجمالــه ومخارج الألفاظ الصحيحة الواضحة فى النداء ترجع إلى صاحبها .

ولذا فضل النبي صلى الله عليه وسلم بلالاً ليحل محل عبد الله بن زيد أول مــؤذن فى الإسلام .

وقد قال الله سبحانه وتعالي فى محكم تتزيله فى سورة لقمان الآية (19) :-

(وأقصد فى مشيك وأغضض من صوتك أن أنكر الأصوات لصــوت الحميــر)

صدق الله العظيم .

وهذه دلالة واضحة من الخالق الأعظم سبحانه وتعالي بأن الصوت الحســن هــو نعمة من نعم الله على خلقه ومطلوب فى الأداء الديني والدنيوي .

ويرى الباحث أن دور الأذان فى السودان له طرق خاصة فى الأداء مع إخــتلاف بعض الألحان حسب الطبقات الصوتية فهى ألحان حرة لا ترتبط بــزمن معــين و لم تخرج عن طابع النغم السوداني الحر فالصيغة اللحنية الأولى للأذان منذ نشأته البعيدة كل البعد عن صيغة الوقت الحاضر فى العالمين العربي والإسلامي ولا بد أن تكون قد دخلت عليه مرحلة التطور التدريجية بإضافة بعض التحسينات اللحنية تمشياً مع تطور الموسيقي العربية فى الدول الإسلامية .

فألحان اليوم التى نسمعها من إذاعات الدول العربية فيها إنتقالات لحنيــة بعــدة أجناس عربية من أساس المقام سواء كانت بنغم خماســي أو سداســي أو ســباعي ويظهر ذلك جلياً بعبارات نغمية إرتجالية مثل (حى على الصلاة حى على الفلاح).

والتكبيرة الأولى وقبل الأخيرة والتوحيد . وغالباً ما يبدأ الأذان فى صوت الدرجة

الخامسة أو " القماز " فى المقام أو السلم الموسيقي العربي ويسمع صوت الأذان فيها بطريقة لحنية متقطعة خالية من الأذان جاءت متأثرة بألحان الليالي والمواويل (11) .

كما أن لأذان الفجر فى السودان صيغة لحنية خاصة تختلف فى بعض الأحيان عـــن صيغة الأذان فى أوقات الصلوات الأخرى وهو ما يسمي بالأذان الأول ويبدأ الأذان من أي درجة صوتية مناسبة لصوت المؤذن فمثلاً يبدأ من الدرجة (فا) ولا يتخطـــى البعد الثالث منها ، أى تتكرر كل عبارة فى الأذان من ثلاث درجات صوتية تقع فى بعد الثالثة الكبيرة ويبدأ أذان الفجر بالصلاة على النبي صلى الله عليه وســـلم عـــدة مرات ثم يدخل فى بداية الأذان والتكبير والتهليل ثم عبارة حى على الصلاة حى على الفلاح ثم التكبير وأخيراً التوحيد وجميعها لا تخرج عن بعد الثالثة الكبيرة.

النموذج الرابع

الآذان
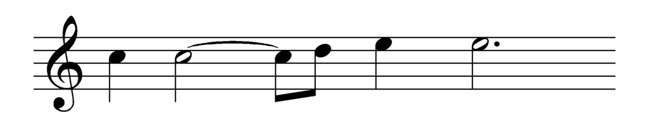
نوعية التسجيل : تسجيل الإذاعة القومية السودانية

المؤذن : عبد اللطيف العوض

نوعية الصوت : تينور

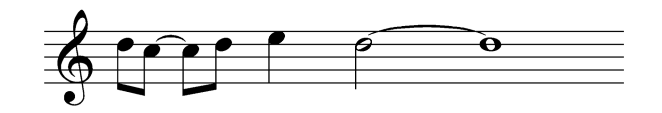
النظام النغمي : خماسي مبنى على درجة دو الوسطى
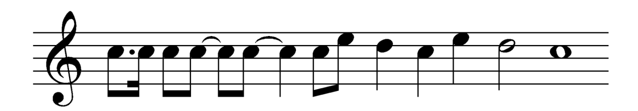
- يبدأ المؤذن من جواب درجة الأساس ويرتكز عليها ليؤدى مفردة "الله" ، ثم يبدأ فى الصعود تدريجياً إلى جواب الدرجة الثالثة ماراً بجواب الدرجة الثانية بشكل سريع



بمقدار نصف نقرة ، ليرتكز على جواب الدرجة الثالثة ، ليتذبذب صـــوت المــؤذن بإرتعاش طبيعي يؤدى كما فى المثال أدناه :
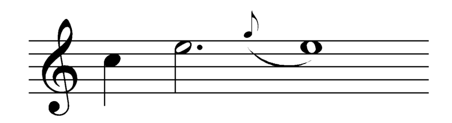
- ثم يؤدى كلمة "أكبر" بشكل إيقاعي بين جواب الدرجة الثانية وجواب الأساس كما فى المثال أدناه :
- ثم يعيد المقطع "الله أكبر" بنفس الشكل السابق .



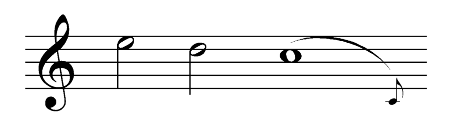


- أما المقطع " أشهد أن لا إله إلا الله " فيؤدى بشكل إيقاعي لإيقاع كل مفـــردة ويكون الصوت محصوراً بين جواب الدرجة الثالثة وجواب الدرجة الثانية وجـــواب درجة الأساس مع المد الطبيعي على كلمة الجلالة "الله" .
- يعيد المقطع " أشهد أن لا إله إلا الله " بنفس الطريقة السابقة .

أما المقطع الخاتم للأذان "لا إله إلا الله" فيبدأ من جواب درجـــة الأســـاس ليســـتقر بصوت ممدود على جواب الدرجة الثالثة مع ظهور حلية قافزة على جواب الدرجـــة الخامسة . ليعود ويرتكز على جواب الدرجة الخامسة كما فى المثال أدناه :



- أما المقطع " إلا الله " يبدأ بكلمة "إلا" على جواب الدرجة الثالثة بصوت ممـــدود . ويحمل صفة التأكيد ثم يعود هابطاً إلى جواب الدرجة الثانية مع الركـــوز ، أمـــا



كلمة الجلالة " الله " فتؤدى على جواب درجة الأساس بصوت مرتعش إرتعاشـــاً طبيعياً ليصل بصوته فى الختام قافزاً ليهبط إلى درجة الأساس من جوابـــه كمـــا فى المثال أدناه :

- معظم المؤذنيين بالسودان يستقلون ثلاثة درجات الأساس أو جوابهم .

الإرتجالات فى الأغنية الدينية الإنشاد

الأغنية الدينية من ناحية الشكل عبارة عن أبيات عامية مختلطة بالعربيـــة وأحيانـــاً بلغة عربية فصحى ، أكتملت ألحانها ورافقتها الإيقاعات المتنوعة بنوعيها المـــوزون الذي يصدر من الآلات الإيقاعية أو التصفيق أو كلمة الذكر المبنية لفظ الجلالـــة أو الإيقاعات الحرة التى تصدر فى مديح الأنشاد الحر ومقدمات الغناء عنـــد أصـــحاب الطرق الصوفية ومضمونها العشق والطرب الروحي الـــذي أصـــبح وثيـــق الصـــلة بالمعتقدات الشعبية التى أرتبطت بالدين الإسلامي فى شخصية الرسول صلي الله عليه وسلم وأولياء الله الصالحين .

وظهرت كلماتها من تأليف أفراد ذوى ثقافة دينية أختلفت درجاتهم الثقافية عــن ثقافة المجتمع الشعبي وقاموا بتأليف أغانٍ أرتبط مضمونها فى المعتقدات الدينيــة الــتى نشأت بين أوساط المتدينين من أصحاب الطرق الصوفية وأهل المــديح وأســتخدم المؤدون فيها إيقاعات متنوعة بشكل حر وآخر موزون جــاءت ملائمــة لخــبراتهم وقدرتهم على إستيعابها وأصبحت مختلفة عن الغناء الدنيوي المتطور إلا أن الإيقاعات الحرة جاءت على نماذج ألحان الدوبيت .

الإرتجالات فى الأغنية الدينية :-

ينقسم الإرتجال فى الأغنية الدينية إلى نوعين وهما :-

الإرتجال فى مقدمات الإنشاد الصوفي .

الإرتجال فى مديح الإنشاد .

إنشاد دينى

أسم النص : الباعوضة

الشاعر : الزمخشرى

الملحن : إرتجال حر من أفكار عبد الله محمد عثمان الحبر

المؤدى : عبد الله محمد عثمان الحبر

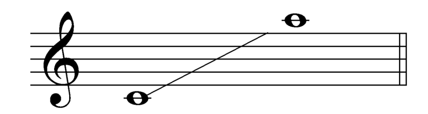
نوعية التسجيل : شريط تجارى تحت أسم الثقلين ، إنتاج وتوزيع ســارة للإنتــاج الفنى والتوزيع الخرطوم بحري شارع المعونة ، تم الطبع والنسخ بمعامل كايرو تــوب تيب ، التسجيل بأستوديو سارة نظام دولبى .

صوت المؤدى : تينور أول

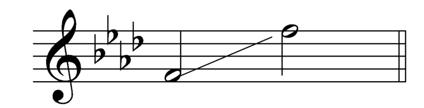
النظام النغمى : خماسي صغير مبنى على درجة فا بيكار

الإيقاع : حر "بدون ميزان" يؤدى حسب الإيقاع العروضي للمفردة والنص

المجال الصوتي للتينور :



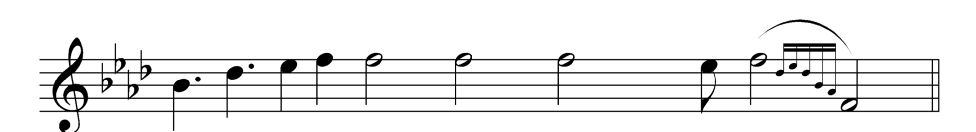
النظام النغمي والمجال الصوتي الذي يتحرك فيه المؤدى :



- يبدأ إرتجال المقطع الأول من القصيدة

يا من يرى مد البعوضِ جناحها

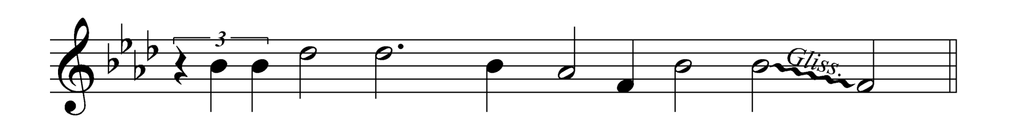
الشكل الإيقاعي للمفردة فيبدأ بكلمة من يرى بمد قصير على الدرجة الرابعة "سي بيمول" ثم يقفز إلى الدرجة السادسة ثم يصعد إلى السابعة ليستقر على جواب درجة الأساس ويستقر على الدرجة مؤدياً كلمة الباعوضة وجناحها . أما المد فى



الهاء لكلمة جناحها مستعرضاً صوته بأداء حليات سريعة الإيقاع وملونة بين رى بيمول ومي بيمول ومي بيمول ولا بيمول ويستقر على درجة الأساس على شكل زغرودة بين الفا بيكار والفا دييز كما فى المثال أدناه :

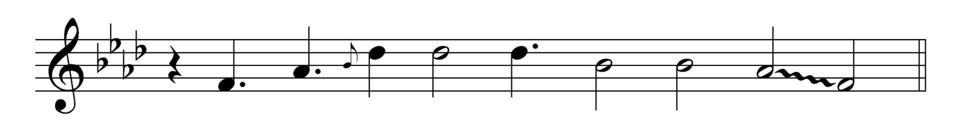
- أما المقطع فى ظلمة الليل البهيم الأليل

يبدأ بسكتة قصيرة الجزء الأول فى الثلاثية على شكل النوار . ويبدأ من الدرجة ثم



يصعد إلى الدرجة السادسة ثم يهبط إلى الرابعة والثالثة ثم درجة الأساس ثم يصعد إلى الدرجة الرابعة فى شكل إيقاعى للمفردة ليهبط فى شكل إنزلاق ملون شبه كورماتيكى . كما فى المثال أدناه :

- يؤدى عجز البيت مرة أخرى فى شكل جديد فيبدأ من درجة الأساس ليصعد إلى الدرجة الثالثة ويصعد بحلية على الدرجة الرابعة ليقفز إلى الدرجة السادسة ويستقر عليها فى شكل إيقاعى ممدود ليهبط مستقراً على الدرجة الرابعة ليهبط إلى الثالثة ثم إلى درجة الأساس مع زغرودة ملونة بين الفا بيكار والفا دييز . يكون الهبوط بين الدرجة الثالثة على شكل إنزلاق كما فى المثال أدناه:-
- نفس الطريقة الثالثة مع بعض التحريف فى بعض الزخارف وتتكون القصيدة من ثمانية أبيات شعرية . يقفل القصيدة بترديد المقطع :



ما كان منى فى الزمان الأول

يبدأ من درجة الأساس ثم يستقر بعد صعود وهبوط على نفس درجة الأساس .

قصيدة الباعوضة

عبد الله محمد عثمان الحبر

يا من يرى مد الباعوضِ جناحها فى ظلمة الليل البهيم الأليل

ويرى مناط عروقها فى نحرها والمخ من تلك العظام النحل

ويرى خرير الدم فى أوداجها متنقلاً من مفصل فى مفصل

ويرى مكان الوطء من أقدامها فى سيرها وحثيثها المستعجل

ويرى وصول غذا الجنين ببطنها فى ظلمة الأحشاء بغير تمقل

ويرى ويسمع حس ما هو دونها فى قاع بحر مظلم متهول

ربى سألتك بالرسول محـــمد وبما تـــلاه من الكتاب المترل

أمنن علىّ بتوبة تمـــحو بها ما كان مـــنى فى الزمان الأول

النموذج الثانى

المديح

أسم العمل : نسام الليل

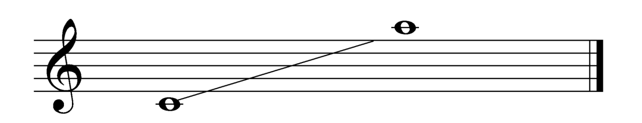
الشاعر : هاشم عبد المحمود

المؤدى : إسماعيل محمد على

نوع الصوت : تينور أول

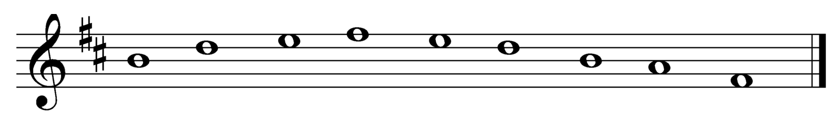
المجال الصوتي للتينور الأول :

المجال الصوتي الذى يتحرك فيه المؤدى أثناء أداء المدحة :

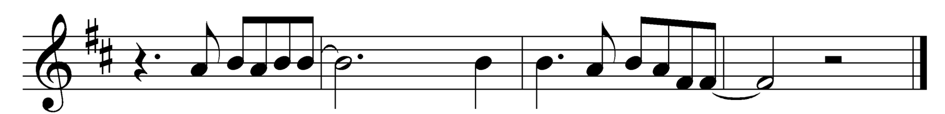


النظام النغمى : خماسي صغير مبنى على درجة السى بيكار :

- المطلع " نسام الليل هبا بدور نخبة "

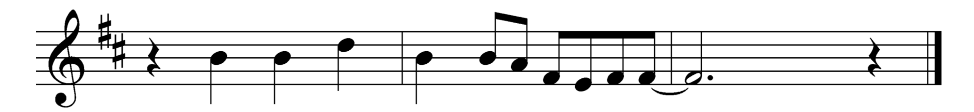


يبدأ المؤدى كلمة نسام الليل من الدرجة الخامسة ثم يصعد قافزاً إلى جواب درجة الأساس ، بعد سكتة قيمتها نوار ونصف . ليهبط بحرف الميم إلى الدرجة السابعة ثم يؤدى كلمة الليل على جواب درجة الأساس مع مد كسرة حرف اللام فى كلمة الليل ، ثم يؤدى كلمة هبا بشكل إيقاعي على نفس جواب درجة الأساس ثم يبداء

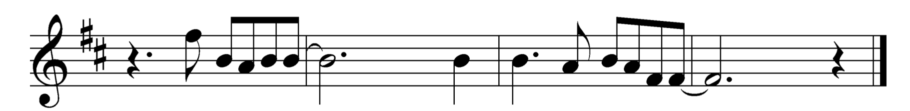


فى الهبوط المتدرج من جواب الأساس والسابعة ثم يستقر على الدرجة الخامسة بكلمة نخبة كما فى المثال أدناه :

- يعيد الشيوخ الشيالين(نفس المقطع الشعري واللحني على نفس الدرجات الصوتية .
- أما المقطع الأول والثاني وباقى القصيدة فتؤدى بهذا الشكل المقطع عبداً تبا وقال ياربا .
- يبدأ أداء المقطع بعد سكته نوار ومن جواب درجة الأساس ثم يصعد إلى جواب الدرجة الثالثة ليبدأ الهبوط من جواب درجة الأساس إلى الدرجة الخامسة ويرتكز على هذه الدرجة بمد كلمة "ربا" المد المفتوح كما فى المثال أدناه :



- يكرر الشيالين المطلع مع إعلاء صوت البداية أي يبدأ صوهم من جواب الدرجة الخامسة كما فى المثال أدناه :



- يتكرر هذا الأداء فى عدد أربعة وعشرين بيتاً شعرياً .

- ملاحظات :

1) المؤدى لا ينطق بعض الحروف بصورة جيدة فيخفض بعض الحروف.
2) القصيدة رغم أهنا عامية ولكن هبا بعض المفردات الفصيحة ولكن يؤدى صوتياً كالعامية فينطق كلمة :

"صديق صحبه تنطق " صديق صحبا "

"لى دعاء ربه " تنطق "لى دعى الربا "

لا تكن فظاً " لا تكون فظاً "

وهى عامية أهل الوسط من المشايخ ومثقفين .

3) ظهور الشيالين ، ولرتابة ما يؤدونه يتحايلون على نقطة البداية فتبدأ مرة مـــن الدرجة الخامسة ومرة من جواهبا . كما فى المثال المذكور أعلاه .

قصيدة نسام الليل هبّ

الشيخ : هاشم عبد المحمود

نسام الليل هبّ بدور نخبة عبداً تاب وقال يا رب

زرعو البربا ويجد القربي على زى القُربا سهد العُربا

مجلى الأربا وكامح الأرُبا صديق صحبا والخير صبا

عمر اللبّي لى دعاء الربا عثمان كتب القرآن وهبا

حيدر جذب عقول الأدبا

ذكر للقوم شكر فى محل السر ليهم فسر

الليل يا أحباب قوت الألباب فيه الشراب ورضا الوهاب

الليل شفا العليل العرف الليل ما دارلو خليل

الليل كاسو دار للكاسو فيه الساسو للقام قاسو

الليل شخر شوف نجمو خر ما نال الذخر ليها أدخر

الليل جنّ وعاشقو جنّ سار ما أتأنا ولقا ما أتمنى

محبوبه بكى قام ما أنتكى فى الوكوكة شرع الوكا

هاشم لحظ دايرلو حظ يا أهل الوعظ لا يكون فظ

على المرسل مولاى صل صاحب الأسل نافي المثل

نموذج رقم (5)

رمية غنائية حرة

الأسم : أيقظ الشجون

الشاعر : إدريس جماع

الملحن : عبد الكريم الكابلى
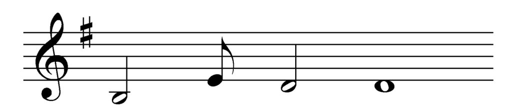
المؤدى : عبد الكريم الكابلى

النظام النغمى : خماسي صغير مبنى على درجة المى
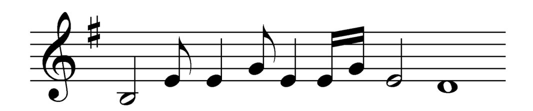
الإيقاع : لا يوجد إيقاع "أداء حر"

نوعية صوت المؤدى : باريتون
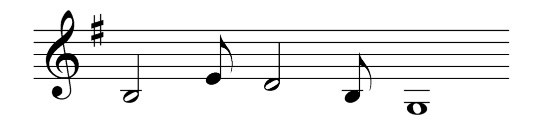
- يبدأ الرمية بكلمة "ماله" من الدرجة سى " قرار الدرجة الخامسة " ويبـــدأ بمـــد حرف الميم "ما" ثم يقفز بالمفردة "له" إلى درجة الأساس ليهبط إلى قـــرار الدرجـــة السابعة بمد مضموم كما فى المثال أدناه :



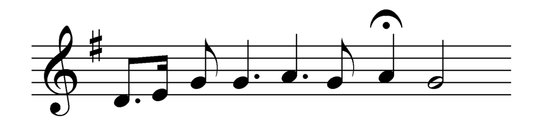
- يعيد أداء نفس المفردة مع تغيير شكل إيقاع "له" على درجة الأســـاس ثم يـــنغم صوته بحلية نغمية بين درجة الأساس والدرجة الثالثة ليستقر على الأساس ثم قـــرار الدرجة السابعة كما فى المثال أدناه :



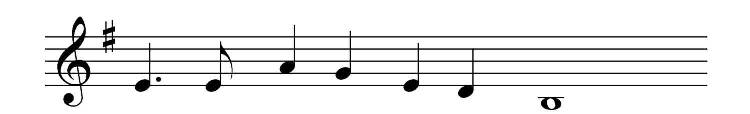
- وللمرة الثالثة يؤدى كلمة "ماله" مع تغيير درجة الإستقرار فتكون هذه المـــرة فى أكثر المناطق غلظة فى صوته أى يستقر على قرار الدرجة الثالثة كما فى المثال أدناه :



- أما المقطع أيقظ الشجون " فيؤديها بشكل إيقـــاعي مســـتغلاً إيقـــاع المقطـــع العروضي ليمد حرف النون المفتوحة فتكون نقطة البداية للمقطع من قرار الدرجـــة السابعة ليمد الصوت فى الدرجة الثالثة كما فى المثال أدناه :
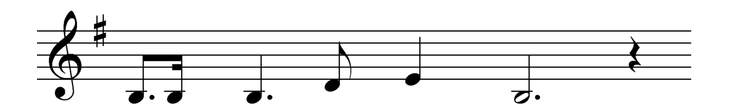


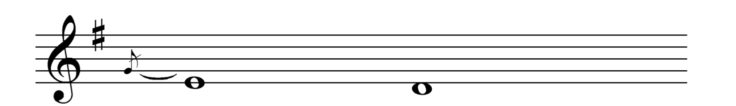
- أما المقطع "وحشة الليل" يبدأ من درجة الأساس ثم يقفز إلى الدرجـــة الرابعـــة

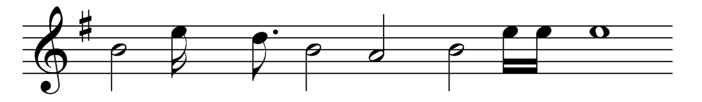


ليهبط بطريقة سلمية ليستقر على قرار الدرجة الخامسة :

- يؤدى مقطع "إستثار الخيال" على قرار الدرجة الخامسة فى شكلها الإيقاعي العروضي أما كلمة "الخيال" فتؤدى بعد إستقرار الدرجة السابعة ليقفز هابطاً من درجة الأساس إلى قرار السابعة كما فى المثال أدناه :
- أما كلمة الخيال فيؤديها بحلية من الدرجة الثالثة ليمد على درجة الأساس ثم

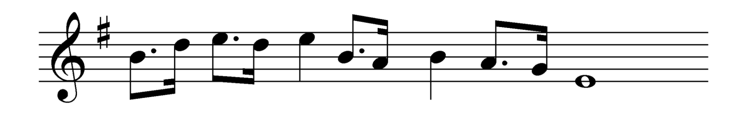




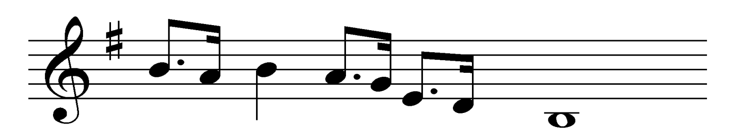


يستقر على قرار الدرجة السابعة كما فى المثال أدناه :

- أما كلمة "هين" يؤديها من الدرجة الخامسة ويقفز بصوته إلى جواب درجة الأساس ويستقر فى الدرجة الخامسة والرابعة ثم يعيد الأداء مع تغيير درجة الإستقرار فتكون على جواب درجة الأساس كما فى المثال أدناه :
- أما المقطع "تستخفه بسمة الطفل " فيؤدى بشكل إيقاعه العروضي ، يبدأ من الدرجة الخامسة ليصعد إلى جواب درجة الأساس ثم يهبط متدرجاً إلى درجة الأساس كما فى المثال أدناه :
- ثم يؤدى مقطع "يصارع الأجيال" بشكل هابط ليستقر على قرار الدرجة



الخامسة كما فى المثال أدناه :
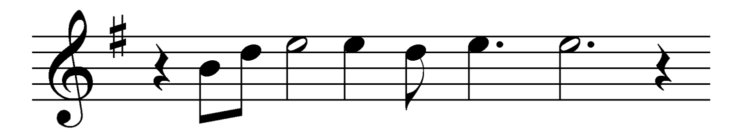


- أما المقطع "خلقت طينة الأسى" يبدأ من درجة الأساس ليصعد قافزاً إلى الدرجة الرابعة ثم يهبط ليستقر على درجة الأساس ثم قرار الدرجة الخامسة كما فى المثال :
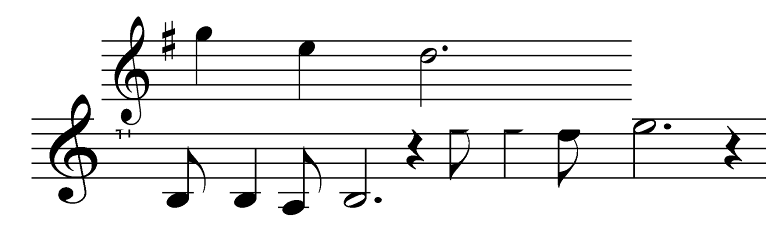


- يؤدى كلمة "فغشتها" على درجة غليظة فى شكل إيقاعي بين قـــرار الدرجـــة الخامسة وقرار الدرجة السادسة ثم يصعد بصوته قافزاً بعد "حادي عشر" أي مـــن قرار الدرجة الخامسة إلى جواب درجة الأساس كما فى المثال أدناه :

- أما المقطع "ثم صاح القضاء" فيبدأ من الدرجة الخامسة ثم يستقر علـــى جـــواب درجة الأساس كما فى المثال أدناه :

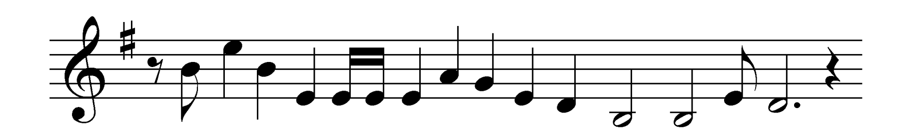


- يؤدى كلمة "كوني" بصوت حاد يبدأ من جواب الدرجـــة الثالثـــة ليهـــبط إلى جواب الأساس ثم يستقر على الدرجة السابعة كما فى المثال :

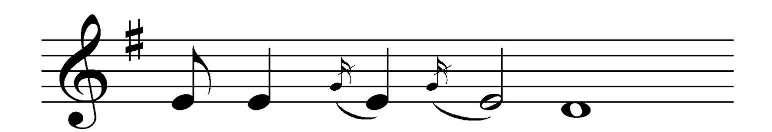


- يغنى مقطع "فكانت طينة البؤس" فيكون أداء "فكانت" بين الدرجـــة الخامســـة

والسابعة أما " طينة البؤس شاعراً" فيؤديها بشكلها الإيقاعي على درجة الأســـاس ويؤدى أداء متدرجاً سلمياً ، يبدأ من الدرجة السادسة ليهبط إلى قـــرار الدرجـــة الخامسة مستقراً بصوت ممدود كما فى المثال أدناه :



- ويختم بكلمة مثال من درجة الأساس مع أداء حلية هابطة من الدرجـــة الثالثـــة ليستقر على درجة الأساس ثم يختم أداءه للرمية على قرار الدرجة السابعة كمـــا فى المثال أدناه :



- ملاحظات:

1) أستغل المؤدى إيقاع المفردات والإيقاع العروضي للمقاطع.
2) لتأكيد المعنى ردد كلمة "ماله" ثلاثة مرات كل مرة يغير درجة الإستقرار مـــع تغيير إيقاع كلمة "له".
3) أستغل المؤدى درجات القرار ليعمق المعنى المطلوب للرمية فكان أداؤه علـــى شكل درامي.
4) أعلي درجة صوتية أداها المؤدى درجة جواب الثالثة وأكثر مـــن إســـتخدام جواب درجة الأساس ليؤكد كلمة "ثم صاح" .

هوامش الفصل الثالث

1. الطنبور : هو بداية الأغاني الدنيوية ، ويؤدى علـــى ثـــلاث حركـــات ، الأولى يؤديها المغني منفرداً ببعض الألحان على كلمات الشعر القـــومي . والثانيـــة وهـــى البطيئة يؤديه المغني بإيقاع موزون مصاحب بإيقاع التصفيق وكرير الحناجر وضرب الأرجل على الأرض وإيقاع ضربات العصى . والثالثة وهى الجزء الأخير من الأغنية الذي يؤديه المغني والمصاحبون بطريقة الجزء الثاني إلا أنه يقع فى ميـــزان ســـريع . أنقرض هذا النوع من الغناء فى مدن وسط السودان بعد ظهور غناء الرق وأنحصـــر فى البوادي والأرياف .

عباس سليمان السباعي – صيغ وقوالب الموسيقي العربية فى السودان .

2. الرمية : هى مقدمة غنائية إرتجالية تسبق الغناء الموزون يؤديها المغـــني المنفـــرد فى بعض الأغاني السودانية – فى لقاء مع المطرب بادي محمد الطيب .
3. حقيبة الفن : هى من نوعية الأغاني السودانية القديمة التى أستخدم فى مصـــاحبتها آلة الرق وسجلت فى أسطوانات فى بداية العقد الرابع من القرن الماضـــي حيـــث أحضر بعضها صلاح أحمد محمد صالح مقدم برنامج أغاني الـــرق القديمـــة فى دار الإذاعة السودانية فأطلق على برنامجه حقيبة الفن تسمية على الحقيبة التى كان يحمل بداخلها الأسطوانات فى عام 1950م .

عباس سليمان السباعي – النهضة الإسلامية ونشأة الطرق الصوفية والمدائح النبويـــة فى وسط السودان – الطبعة الأولى الجزء الأول – يوليو 2002م – ص 59 .

4. قرشي محمد الحسن – المدخل إلى شعراء المدائح – إدارة النشر الثقافي – مطبعـــة التمدن – الخرطوم – يوليو 1977م – ص 24 .

مرجع سابق – ص 94 .

5. الطاهر محمد على البشير – الأدب الصوفي السوداني – الدار السودانية للكتب – الخرطوم الطبعة الأولى 1970م .
6. ورد الحديث على لسان الشيخ صالح النهام من إذاعة دولة الكويت بتـــاريخ 15 /11 / 2002م يوم الجمعة الموافق 10 رمضان .
7. عباس سليمان السباعي – التعبير الموسيقي للأذان – جريدة الأنباء – الخرطـــوم 1970/10/15م – ص 5 .
8. المرجع السابق نفسه – الصفحة نفسها .
9. فى لقاء للباحث مع الطيب محمد الطيـــب خـــبير الفنـــون الشـــعبية بتـــاريخ 2002/5/1م .

10. مرجع سابق – عز الدين إسماعيل – الشعر القــومي فى الســـودان – ص 96-97.

11. المسدار : من مسدر وهى الأرض المرتفعة والجهة التى يتوجه إليها الرعاة بالمواشي ومنها جاءت الكلمة العامية مسدار .

عون الشريف – اللهجة العامية فى السودان – الدار السودانية للكتب – الخرطوم – مع دار الفكر – بيروت – الطبعة الأولى – 1972م – ص 343 .

12. مرجع سابق – عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان – ص 68.

13. الكلمة مجادعة مفرد – جدع – وهى بمعني رمى عصاً أو حجراً أو ألقى أى شئ على الأرض من مكان عال (مرجع سابق – عون الشريف قاسم – اللهجة العامية فى السودان – ص 116) .

14. قرشي محمد الحسن – من شعراء المدائح النبوية – الجزء الرابــع – إدارة النشــر الثقافي – مصلحة الثقافة السودانية – مطبعة التمـــدن الخرطــوم 1978م – ص 184.

نتائج البحث

يسفر هذا البحث عن عدد من النتائج تتعلق بغناء الدوبيت أو بألحان الدوبيت فى وسط السودان وإمكانية إستخدامه فى مادة التربية الصوتية بالنسبة لطـــلاب شـــعبة الصوت بكلية الموسيقي والدراما " قسم الموسيقي " أو أي كليات موسيقية أخـــري فى السودان .

وقد قام الباحث بمسح شامل لمختلف المصادر والمقابلات والزيارات الميدانية لمواقع عروض الغناء بشقيه الديني والدنيوي لجمع المعلومات الكاملة لأثر الألحان الإرتجالية

وتوصل فيه إلى نتائج جديدة جاءت على النحو التالي :-

1) أن أغاني وألحان الدوبيت جاءت على ألحان حرة وعلى أنغام خماسية متعددة مختلفة و لم تثبت على سلم واحد لأن ألحانها الإرتجالية لا تردد .

وقد قام الباحث بتدوين الطبقات الصوتية التى تتناسب مع الغنـــاء المرحلـــي لكـــل فصول الدراسة بكلية الموسيقي والدراما وحددها على المجالات الصوتية الآتية بالنسبة لغناء النساء والأطفال والرجال كل حسب مجاله الصوتي وجاء ترتيبهم على النحـــو الآتي :-

أصوات النساء والأطفال :

1. سوبرانو أول .
2. سوبرانو ثاني .
3. ميتزوسبرانو (وهو أقل حدة من أصوات السوبرانو الأول والثاني .
4. آلطو (وهو من الأصوات الغليظة بالنسبة للمجال الصوتي للنساء .

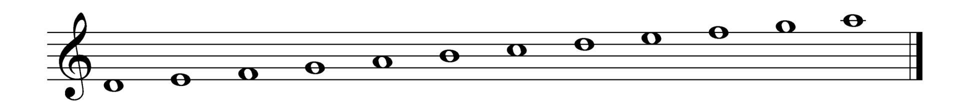
أصوات الرجال :

1. تينور أول .
2. تينور ثاني .
3. باريتون أول .
4. باريتون ثاني (صوت الباص وهو أغلظ أصوات الرجال) .

وفيما يلي البيان التفصيلي للدرجات الصوتية موضحة فى الجداول التالية :

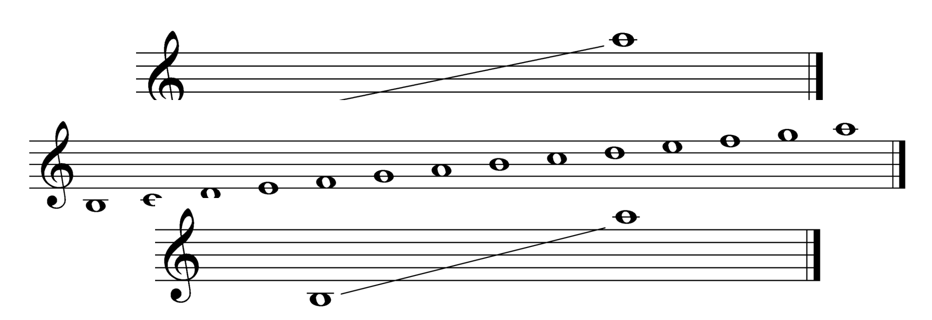
1. المجال الصوتي لطبقات النساء والأطفال :

أ. سوبرانو أول ونموذجه الآتي :



المدى الصوتي :

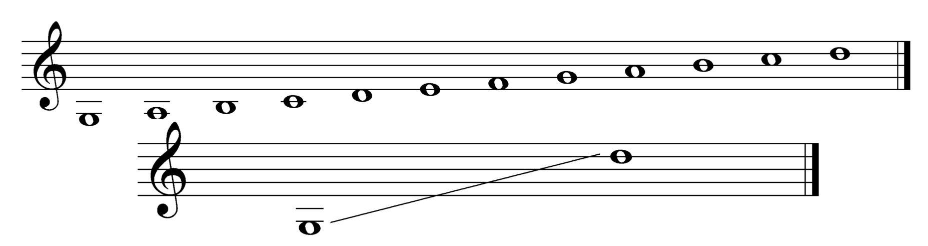
ب. سوبرانو ثاني ونموذجه الآتي :



المدى الصوتي :

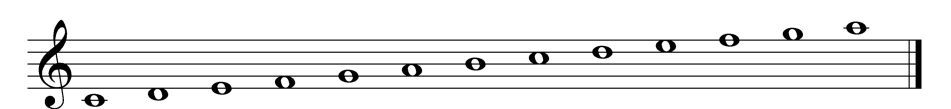
ج. كنتر آلطو ونموذجه المثال الآتي :

المدى الصوتي :

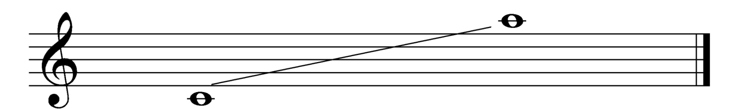


2. المجال الصوتي لأصوات الرجال

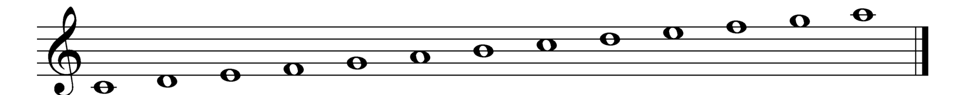
أ. تينور أول ونموذجه الآتي :



المدى الصوتي :

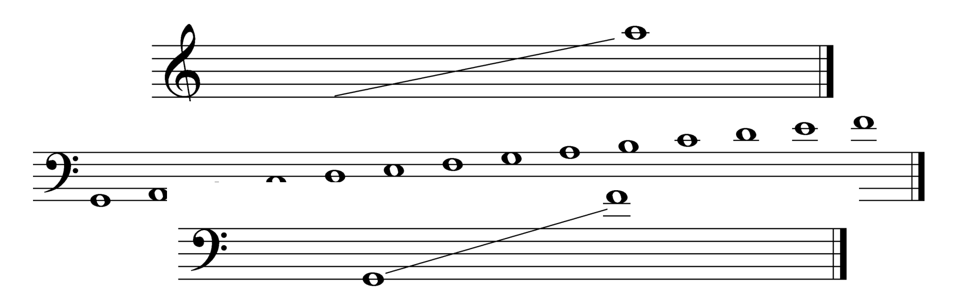


ب. تينور ثاني ونموذجه الآتي :



المدى الصوتي :

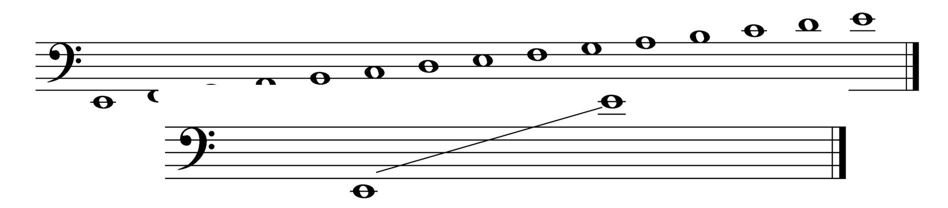
ج. باريتون أول ونموذجه الآتي :



المدى الصوتي :

د. باريتون ثاني ونموذجه الآتي :

المدى الصوتي :



وفيما يلي يجري الباحث إستخدام المجالات الصوتية السابقة للنساء والأطفال والرجال على الطبقات الصوتية الخماسية تمهيداً لأستخدامها فى التدريب الصوتي لغناء الألحان الحرة فى التربية الصوتية .

السلم الخماسي فى وسط السودان يتكون من نوعين أساسيين :

نوع الخماسي الذي ينطق على السلالم الكبيرة الإعتيادية

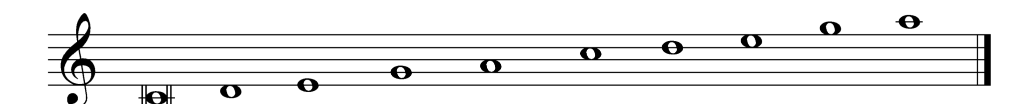
والثاني هو الخماسي الذي ينطق على السلالم الصغيرة الإعتيادية .

فللسلم الكبير الخماسي نوعان أساسيان الأول لا يظهر فى أبعاده الصوتية صوت الدرجتين الرابعة والسابعة أو الثالثة والسابعة وذلك لخلوه من أنصاف الأبعاد التى توجد فى السلالم الغربية .

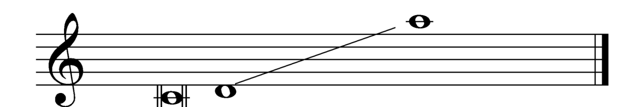
والآخر هو السلم الصغير الخماسي الإعتيادي ولا تظهر فى أبعاده الصـــوتية صـــوت الدرجتين الثانية والسادسة أو الثالثة والسادسة .

وفى ما يلي يوضح الباحث إستخدام المجالات الصوتية لطبقات النساء والأطفـــال والرجال على أنواع السلالم الخماسية تمهيداً لأستخدامها فى مجال التربية الصوتية فى الغناء الحر ويأتي تفصيلها :

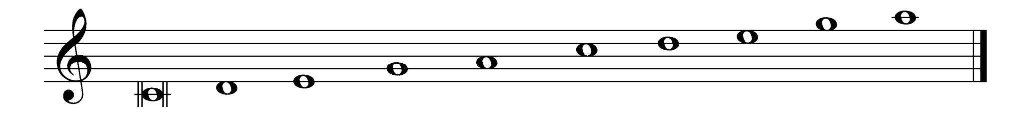
1. صوت السوبرانو الأول على السلم الكبير الخالي من صوتي الرابعة والســـابعة ومجاله الصوتي الآتي :



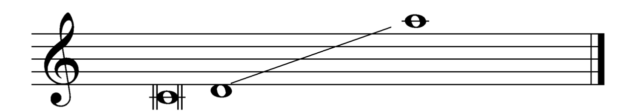
المجال الصوتي



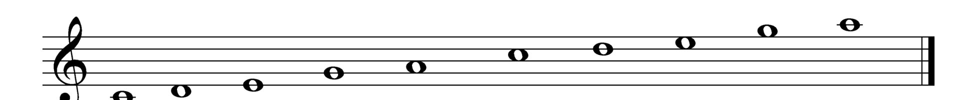
2. صوت السوبرانو الثاني :



المجال الصوتي

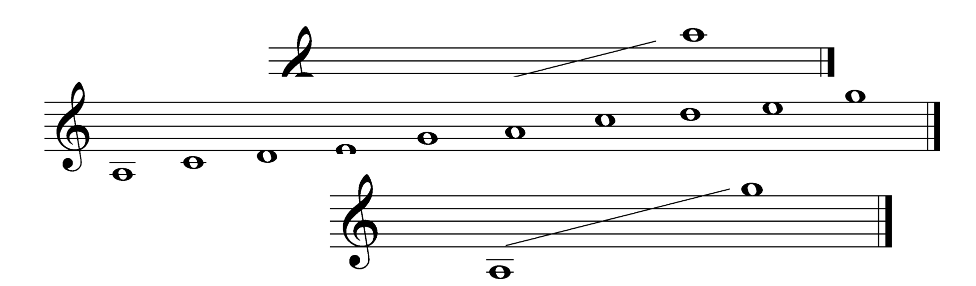


3. صوت التينور الأول :



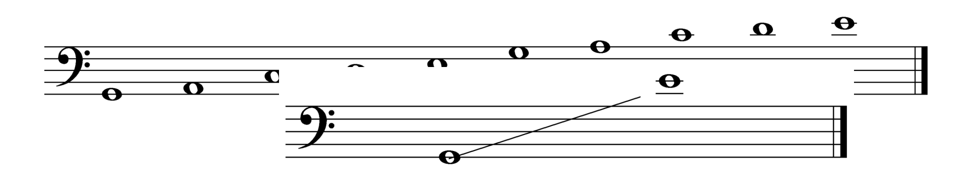
المجال الصوتي :

4. صوت التينور الثاني :



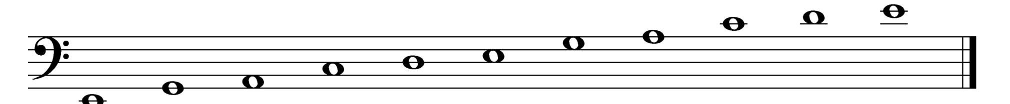
المجال الصوتي :

5. صوت الباريتون الأول :

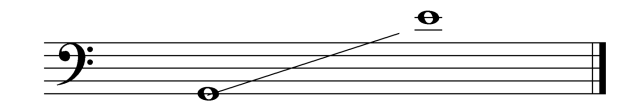


المجال الصوتي :

6. صوت الباريتون الثاني :

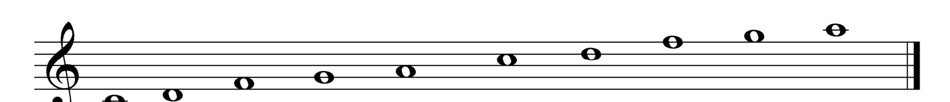


المجال الصوتي :

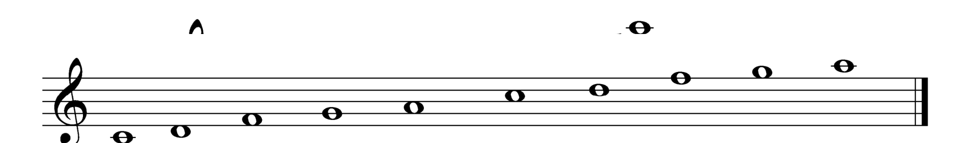


2) صوت النساء والأطفال والرجال على السلم الكبير الخماسي الخالي من صوتي الثالثة والسابعة :-

1. السوبرانو الأول :



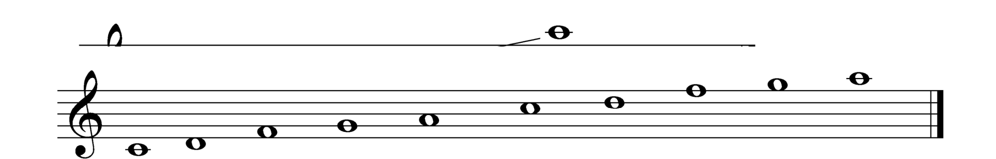
المجال الصوتي :



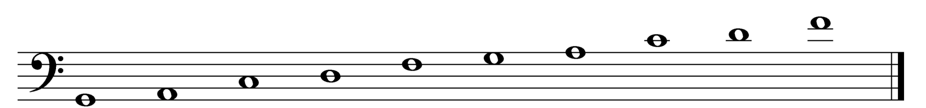
2. السوبرانو الثاني :

المجال الصوتي :

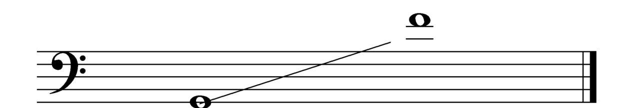
3. التينور الأول :



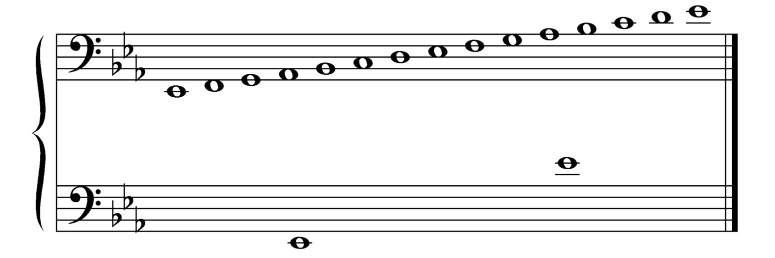
4. الباريتون الأول :



المجال الصوتي :



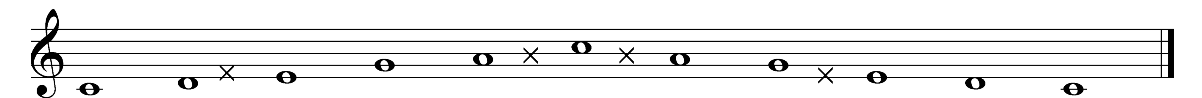
5. الباريتون الثاني باص :



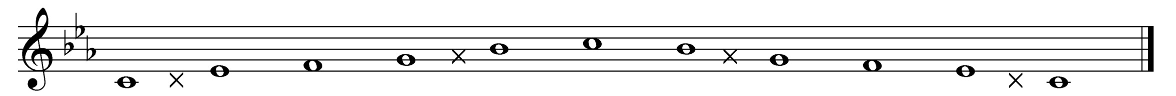
فيما يلي حصر الباحث النظام النغمي والسلالم التي تجري عليها ألحان الـــدوبيت ، فوجد أن لكل منطقة نظام نغمي "مقام" خاص وحصر السلالم فيما يأتي :

السلالم الخماسية الكبيرة الخالية من صوتي الدرجتين الرابعة والسابعة كما فى المثال أدناه :

السلم الأول على درجة دو الوسطى• :

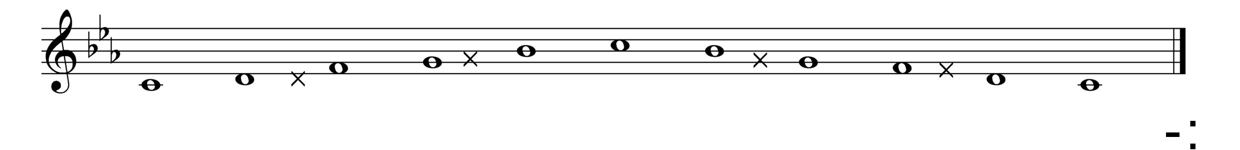


السلالم الخماسية الصغيرة مع حذف الدرجة الثانية والسادسة كما فى المثال أدناه:-



وهذا النظام النغمي الصغير مع حذف الثانية والسادسة هو الأكثر شيوعاً فى وســـط السودان أى منطقة البطانة والجزيرة ومنطقة الكبابيش شمال كردفان .

أما النظام النغمي الخماسي الصغير مع حذف الثالثة والسادسة كما فى المثال أدنـــاه

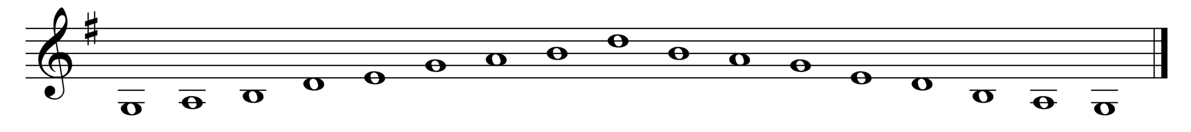


:-

وهذا النظام غير شائع فى هذه المنطقة وفى السودان ككل .

والسلالم الكبيرة والصغيرة الشائعة والمستخدمة فى أداء الدوبيت هى :

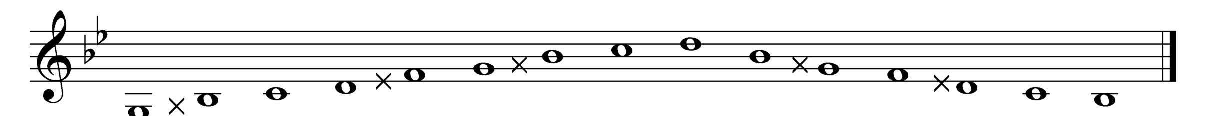
صول الكبير الخماسي :



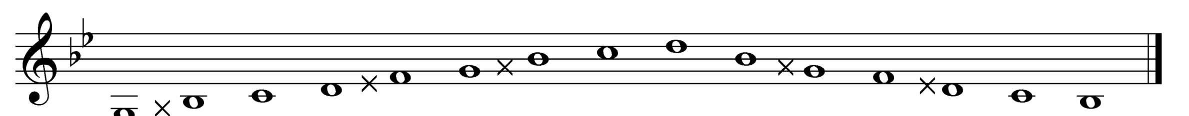
•العلامة x تدل على مكان الحذف من الدرجات الصوتية للنظام النغمي .

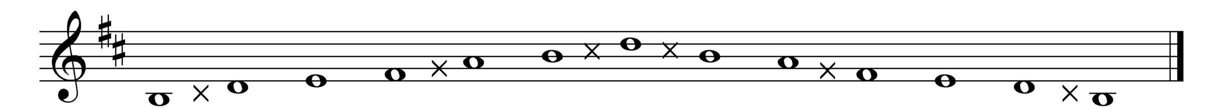
ملاحظة : أن الذي يؤدي حركة الدوبيت الحرة يبدأ من درجة من السلم الخماسي ويتحرك بحرية إلى جواب الدرجة الخامسة . ويرتكز المشاركون على قـــرار درجـــة الأساس باستخدام النمة . أى أداء الصوت الممدود بطريقـــة Humming أو مـــا يعرف بالغنة• فى اللغة العربية " علم التجويد ".

- السلم الصغير الخماسي المبني على درجة صول مع حذف الثانية والسادسة :-



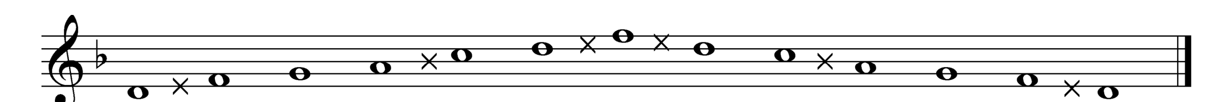
- السلم الصغير الخماسي المبني على درجة فا . حذف الدرجة الثانية والسادسة :-





- السلم الصغير الخماسي المبني على الدرجة السابعة سي :-

- السلم الصغير الخماسي المبني على الدرجة الثانية :-



- وأختيار السلم والدرجة الصوتية التى يبدأ منها الدوبيت متروك للمؤدي حســـب نوعية صوته وقوته التى تمكنه من الصعود والهبوط وإرتكاز السلم .
- لاحظ الباحث أن كل المؤديين هم فقط من أصوات الرجال مع إختلاف نوعيـــة

•الغنة : مصدر الصوت يكون عبر الجيوب الرنانة للأنف مع ضم الشفتين .

أصواقم ، وأن لا دور للنساء فى أداء الدوبيت فى كل مناطق السودان .

- عندما تكون المجادعة فى الدوبيت بين أكثر من صوتين وتنعدم الممارسة التي تؤدي إلى الإتقان أي اختلاف القدرات الصوتية لكل فرد من المؤديين بنصيب الاهتمام فى النص الشعري فقط دون المراعاة للنظام النغمي والإتقان الصوتي .

- أما أنماط الدوبيت فى مواضعه المختلفة فيكون :

الحماسة :

يؤدي دوبيت الحماسة على السلالم الكبيرة الخماسية لإظهار نبر الخماسي والقوة لأن طابع السلالم الكبيرة القوة .

- يكون الأداء بصوت قوي وعالي مع إظهار النبر القوي لكل مقطع وخاصة فى القفلات وتسمي النترة . حتى تثير حماس المستمع .
- يؤدي دوبيت الهمبتة على السلالم الكبيرة مع الافتخار ودون إظهار قوة أداء الحماسة ومع إظهار النبر القوي عند الافتخار ليدل على الكبرياء بما فعل .
- دوبيت السياسة :

يؤدي بحرية مع إختيار السلالم والمناسب فيها .

- أما باقي مواضيع الدوبيت فمعظمها على السلالم الصغيرة مع إظهار الإيقاع العروضي المتسرع فى وسط الدوبيت بعد مد الصوت وتموجه فى بداية الدوبيت . والختام يكون كبداية الدوبيت بصوت ممدود مع الارتكاز على درجة الأساس بغنة ممدودة .

- أما دوبيت الرثاء :-

يؤدي على السلالم الصغيرة مع أداء حزين يؤثر على المستمع فيثير الحزن والشجن .

- للدوبيت طريقتان للأداء :-

أولاً : يكون بطريقة الرواية والإلقاء الشعري وهذا عندما يكون موضوع الـــدوبيت مرتبطاً بحادثة معينة أو موضوع سياسي ، فتسرد الحادثة وبعدها يكون أداء الدوبيت إلقاء .

ثانياً : عن طريق المجادعة ، وهذا يؤدى بطريقة غنائية حرة . ويـــؤدي المشـــاركون بالنمة أي الركوز على قرار درجة الأساس .

- ملاحظة :

المجادعة فى الدوبيت أكثر ما يؤدى فى مواضيع الغزل وذكر المحبوبة . ويكثـــر هنـــا الإرتجال لإظهار قدرات المجادع . فهم يحاولون كسب ود المحبوبة بإظهار تفـــوقهم على غيرهم من الشعراء . أو بعضهم بعضا .

الطريقة المقترحة لتدريس الإرتجال فى التربية الصوتية

لتدريس الإرتجال فى التربية الصوتية أختار الباحث تنفيذ الشروط الآتيـــة لمصـــلحة الطالب المتلقي للمادة :-

أهداف الدروس مشروحة مع كل تمرين وتتلخص فى الآتي .

1. ضبط التنفس .
2. دراسة علامات التنفس .
3. دراسة علامات التعبير والشدة والقوة والنبر القوى والضعيف .
4. تربية الأذن بتكثيف دراسة الصولفيج الغنائي وقراءة النوتة دون ذكـــر أســـم الدرجات الصوتية .
5. الأبعاد الموسيقية المختلفة والتركيز على دراسة الأبعاد الشائعة فى الدوبيت.

6. حفظ الإطار اللحني العام للدوبيت كصولفيج .
7. دراسة نماذج من الدوبيت كنص شعري أولاً وطريقة نطق المفردات العامية لكل مقطع من الدوبيت .
8. دراسة الإيقاع العروضي للدوبيت وطريقة أداء المقاطع إلقائياً مع توضيح طريقة الدمج وإدغام المفردات والإيقاع .
9. مخارج الصوت فى إلقاء الدوبيت وطريقة غنائه .

طرق تدريس الإرتجال :

1) الأستماع والتقليد .
2) حفظ النص مع أتباع الخطوات السابقة مع مراعاة صوتيات النص الشعري القومي .
3) التأكد من النبر القوي والضعيف .
4) حفظ الخط اللحني الكروكي .
5) حفظ اللحن مع إدخال الحليات والزخارف اللحنية للوصول إلى الإتقان .

خطوات تدريس مادة الإرتجال :-

1) فيما يلي يقدم الباحث الخطوات العلمية الآتية لتدريس مادة الإرتجال فى شعبة الصوت كمادة منهجية يستفيد منها الطلاب لرفع المستوى الغنائي من مادة شعبية كانت من أول القوالب الغنائية فى السودان إلى مادة ممنهجة وعلمية وقام الباحث بتنظيم وجدولة علمية لطلبة قسم التربية الصوتية حسب مراحلهم التعليمية التى تبدأ من السنة الأولى حتى الخامسة بمناهج تشمل أنواع الإرتجال فى السودان والتى تتكون من الأغنية الدينية والدنيوية .

منهج السنة الأولي :-

يرى الباحث أن يكون جدول السنة الأولى مبنياً على الخطوات الآتية :-

أ. أختار الباحث السلالم المناسبة للتدريب الصوتى والتى تتكون من سلم دو الكبير ومباشره دو الصغير - سلم فا الكبير ومباشره فا الصغير بأنواعهما الإعتيادية والتوافقية والميلودية .

ب. الأستماع لأنواع غناء الدوبيت فى البادية وعلاقته اللحنية بمقدمات الأغنية السودانية – الأستماع إلى الإرتجال فى الأغنية الدينية وعلاقتها بالدوبيت من حيث الخصائص .

ت. تدريب الطلاب بالتلقين على أنواع الإرتجال فى الأغنية السودانية والدينية والشعبية .

ث. أستنباط بعض الإرتجال من الطلاب بعد إختيار نماذج من الشعر من العامية والعربية مع ملاحظة إستخدام خصائص الإرتجال بكل أنواعه .

منهج السنة الثانية :-

وفيه تقوم الدراسة بدقة أكثر وتبدأ الدراسة بمراجعة سريعة لمادة السنة الأولى ثم تبدأ دراسة السنة الثانية بالمنهج الآتي :-

أ. تُدرس السلالم المناسبة للتدريب الصوتي والتى تتكون من سلمى صول الكبير ومباشره صول الصغير ثم فا الكبير ومباشره فا الصغير للتدريب الصوتي .

ب. الإستمرار فى الإستماع لغناء الدوبيت فى البادية والأغاني السودانية المسجلة فى الغناء الديني والدنيوي وعلاقتها بخصائص الدوبيت .

ت. تدريب الطلاب بالتلقين على أنواع الإرتجال فى الأغنية السودانية والدينية والشعبية .

ث. إستنباط بعض الإرتجالات على أمثله شعرية قومية وعربية مع مراعاة إستخدام

خصائص الإرتجال بكل أنواعه .

منهج السنة الثالثة :-

أ. تبدأ الدراسة بمراجعة سريعة لمادة الإرتجال فى السنة الثانية للتأكد من إستيعابها والإطمئنان على سير الدراسة .

ب. تدرس السلالم المناسبة للتكنيك الصوتى بسلمى رى الكبير ومباشره رى الصغير وسى بيمول الكبير ومباشره سى بيمول الصغير .

ت. الدخول فى عمل نماذج إرتجالية عامية وفصحى من حيث النص وأيضاً مع مراعاة خصوصية الإرتجال بكل أنواعه مع التركيز على إستنباط الطلاب وتصحيحه بواسطة أستاذ المادة .

منهج السنة الرابعة :-

المراجعة العامة لنماذج الإرتجال التى قام بأدائها الطلاب فى العام الماضي لربطها بمادة السنة الرابعة .

أ. التدريب الصوتي على السلالم الآتية :-

1. سلم لا الكبير ومباشره لا الصغير .
2. سلم مى بيمول الكبير ومباشره مى بيمول الصغير .

ب. الإستمرار فى عمل النماذج الإرتجالية المستنبطة من الطلاب والمبنية على كلمات عامية وفصحى دينية ودنيوية .

منهج السنة الخامسة :-

المراجعة العامة لمنهج الدراسة فى المراحل السابقة لتثبيت القواعد والخصائص للغناء

الإرتجالى بأنواعه الدينية والدنيوية .

أ. التدريب الصوتي على سلمى مى الكبير ومباشره مى الصغير ولا بيمول الكـــبير ومباشره لا بيمول الصغير .

ب. إستنباط وإبتكارات الطلاب فى الإرتجال الديني والدنيوي على كلمات من العامية والفصحى الدينية والدنيوية .

ت. التركيز على تزجيه الطلاب فى التخصص الدقيق على نوعية الإرتجـــال الـــذي يتناسب مع الإرتجال الديني والدنيوي .

الإضافات الأساسية لمادة الإرتجالات الصوتية التى أختارهـــا الباحـــث لمصـــلحة الطلاب وهى مرتبطة بمادة الإرتجالات الصوتية :

- يرى الباحث أنه من الضروري أن يستمع الطلاب من خلال فترهم الدراسية إلى نماذج حية فى الإرتجال من ذوى الخبرة والتخصص فى الغناء الديني والدنيوي حـــتى يستقي الطالب ويتفهم ألوان الغناء الإرتجالي وخصائصه الفنية .
- كما لابد أن يهيأ الطلاب إلى الاستماع للإرتجالات العربية الحرة فى قالب الموال العربي والأغاني الدينية والدنيوية للاستفادة من إمكانية المقامات العربية المســـتخدم بعضها فى غرب السودان وعلاقتها بالإرتجالات الخماسية فى وسط السودان وهنـــا يكون الطالب قد أتيحت له الفرصة لابتكار نماذج إرتجالية ســـودانية علـــى الآلـــة

الموسيقية التى تساعده كثيراً فى تنمية قدرته الصوتية حيث تعتبر عملية التقاسيم تربية للأذن الموسيقية .

تمارين للتربية الصوتية

الإجابة على تساؤلات البحث

يطرح موضوع هذا البحث عدة اقتراحات وتساؤلات تتصل بالـــدوبيت ودوره فى الغناء بالسودان ، وردت الإجابة عنها من خلال مضمون هذه الرسالة .

ويلخص الباحث إجابات تلك الأسئلة على النحو التالي :

1) وضع أرشيف علمي يكون مرجعاً للدارسين :

تعتبر مادة الدوبيت وأثرها فى الإرتجالات الغنائية والصوتية مادة ســـودانية صـــميمة تستحق أن تجمع وتصنف مع الألحان الإرتجالية العربية لتكون أرشيفاً مهماً للدارسين وأصحاب العلم والمعرفة للأجيال القادمة .

2) إمكانية إستخدام النماذج الغنائية للدوبيت وأثرها على الغناء الديني والدنيوي:

يمكن وبكل إهتمام وعناية إستخدام ألحان الدوبيت بكل ألحانه الحرة وأبعاده الصوتية الإرتجالية فى الأغنية السودانية والعزف الآلي بعد أن يوضع منهج علمي يـــدرس فى قسم التربية الصوتية تحت إشراف أستاذ متخصص فى مادة الإرتجال وذلك حســـب المجالات الصوتية للأصوات البشرية لإستخدامه فى الغنـــاء الفـــردي والعـــزف الآلي المنفرد كمادة علمية ضمن المنهج العلمي للتربية الصوتية .

التوصيات

على ضوء الدراسات التحليلية السابقة يورد الباحث التوصيات والمقترحـــات الـــتى يرتضيها لمستقبل الارتجال فى الأغنية السودانية وهى على النحو التالي :

1. يوصى الباحث بدراسة الإرتجالات الصوتية بنوعيها الديني والـــدنيوي بجانـــب دراسات التربية الصوتية المنهجية لربط الخبرة الفنية حيث أنها تحمل طابعـــا خاصـــا يميزها عن دراسات التربية الصوتية المتبعة عالميا.
2. يوصى الباحث بالعمل على تدريس الإرتجالات البسيطة المتناسبة مـــع مجـــالات الدراسة فى مرحلة الأساس لمساعدة التلميذ على الاستماع والتذوق والاســـتدراك لكى تعينه على التعرف السريع لطبيعة الغناء الإرتجالى فى البيئة الشعبية السودانية.
3. الاهتمام بالارتجال فى الأغاني السودانية لا يقل مكانة عن الموسيقى التقليدية ومن هنا يوصى الباحث بالاهتمام بجمع تراث الغناء الإرتجالى فى السودان بتصنيفه وتحليله حتى يكون مرجعاً يستفيد منه الدارسون والباحثون .
4. يوصي الباحث بأن تشرع كلية الموسيقي والدراما قسم الموسيقي شعبة الصـــوت بتدريس مادة الإرتجال ضمن مواد الشعبة حتى يمكن تقديمها فى العروض الموســـيقية تحت إشراف أحد الدارسين المتخصصين فى هذا المجال كما هو الحـــال فى بعـــض البلدان العربية .
5. يوصي الباحث بأن تشرع كلية الموسيقي والدراما قسم الموســـيقي بإســـتخدام الإرتجالات فى العزف الآلي المنفرد .
6. يوصي الباحث بالإستعانة بالخبراء فى تلقين الدارسين للأساليب الشعبية لـــلأداء الإرتجالي .

ملخص البحث

يتضمن هذا البحث دراسة الإرتجالات الصوتية وإمكانية إستخدامها فى الموسيقى فى السودان . وقد أختار الباحث إتباع المنهج العلمي التاريخي الوصفي التحليلي فى دراسة وجمع المعلومات والحقائق القائمة على هذا البحث فى التركيز على جمع أغاني الدوبيت فى وسط السودان ، وقام بكتابة وتدوين النماذج المؤهلة لدراسة الإرتجالات بعد وضع الطبقات الصوتية وإمكانية التدريب عليها بالأنواع الخماسية المستخدمة فى الموسيقى السودانية . وقد عرف الباحث جوانب دراسته فى أربعة فصول على النحو التالي :

الفصل الأول : وعنوانه وسط السودان والناحية الجغرافية والتاريخية ، وأستعرض فيه موقع السودان من الناحية الجغرافية والتاريخية بين العالمين العربي والأفريقي حيث تناول فيه حدود السودان الجغرافية مع الدول العربية والأفريقية . كما أستعرض فيه الأجناس التى أستوطنت السودان قبل هجرة العرب حتى دخول الأجناس العربية وإنتشار الإسلام فى السودان .

الفصل الثاني : الدوبيت ومصادره وعلاقته بالموال العربي : تناول الباحث فى هذا الفصل دراسة الدوبيت بأنواعه المختلفة من الأنماط التى تطرق إليها من غزل ومدح ورثاء وهجاء ووصف للطبيعة وكرم وشجاعة وحياة إجتماعية وسياسية ، كما وصف حياة الهمبتة ورعى الإبل ، وتناول موضوع المسدار الذي يختلف فى بنائه الشعري الذي يختلف عن الدوبيت ، ثم تناول الموال العربي وقام بتحليله تحليلاً مفصلاً ، وقارنه مقارنه واضحة مع شعر الدوبيت السوداني وإرتجالاته.

الفصل الثالث : الإطار العملي (أنواع الأداء الإرتجالي) : قام الباحث فى هذا الفصل بالبحث عن تناول أنواع الدوبيت فى الأغنية السودانية والإنشاد الديني والمديح

وأذان الصلاة وتلاوة القرآن الكريم ، تحصل فيه على خصائص الأداء فى الإرتجـال ، وقام بتحليلها تحليلاً مفصلاً أستخلص فيه النظام النغمي الإرتجالى الذي يـبنى عليـه ألحانه .

الفصل الرابع : نتائج البحث : قام الباحث فى هذا الفصل بوضـع جدولـة نظـم تدريس مادة الإرتجالات الصوتية لتكون منهجاً من مناهج التربية الصوتية فى كليـة الموسيقي والدراما فوضع برنامجاً تدريبياً للتربية الصوتية ، فقـام بتوزيـع المجـالات الصوتية بأنواعها الأساسية الأربعة وهى :

السوبرانو والآلطو والتينور والباريتون والباص على أنواع السلالم الخماسية الأربعـة لتكون مناسبة مع طبيعة الغناء السوداني وقام بوضع برنامج خاص لتدريس الإرتجال لصالح شعبة الصوت بقسم الموسيقي .

الإجابة على تساؤلات البحث – التوصيات – ملخص البحث بـاللغتين العربيـة والإنكليزية – مراجع البحث .

المراجع العربية

1. أحمد مرسي – الأغنية الشعبية – الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف – 1970م.
2. باسيل دافيدسون – أفريقيا القديمة تكتشف من جديد – ترجمة نبيل بدر وسعد زغلول – مراجعة محمد شوقي الكيال – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة .
3. الشاطر بصيلي عبد الجليل – معالم تاريخ سودان وادي النيل – مكتبة العرب – القاهرة .
4. صدقي ربيع – النوبة بين القديم والجديد – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة .
5. الطاهر محمد على البشير – الأدب الصوفي السوداني – الدار السودانية للكتب – الخرطوم – الطبعة الأولي 1970م .
6. عباس سليمان السباعي – قالب الدوبيت وعلاقته بالموال وأثره على الغناء الديني والدنيوي فى السودان – مؤتمر الموسيقي العربية التاسع – وزارة الثقافة المصرية – القاهرة – عام 2000م .
7. عبده بدوي – مع حركة الإسلام فى أفريقيا – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – الطبعة الأولى 1970م .
8. عز الدين إسماعيل – الشعر القومي فى السودان – دار العودة – بيروت – 1969.
9. عون الشريف – اللهجة العامية فى السودان – الدار السودانية للكتب – الخرطوم – مع دار الفكر – بيروت – الطبعة الأولى – 1972م .
10. قرشي محمد الحسن – من شعراء المدائح النبوية – الجزء الرابع – إدارة النشر الثقافي – مصلحة الثقافة السودانية – مطبعة التمدن – الخرطوم – 1978م .

11. محمد إسماعيل شهاب الدين – سفينة الملك ونفيسة الفلك – ب ن .
12. محمد ضيف الله – كتاب الطبقات فى خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء فى السودان – طباعة إبراهيم صديق – المطبعة الثقافية – بيروت – لبنان – ب – ت .
13. محمد صلاح الدين – مشيخة العبدلاب وأثرها فى حياة السودان السياسية – الدار السودانية للكتب والطباعة والنشر والتوزيع – الخرطوم – الطبعة الأولي.
14. نعوم شقير – جغرافية وتاريخ السودان – الدار الثقافية – بيروت – لبنان – الطبعة الثانية – 1972م .
15. يسري العذب – أزجال بيرم التونسي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1978م .
16. يوسف فضل حسن – الشلوخ ، أصلها ووظيفتها فى سودان وادي النيل الأوسط – دار جامعة الخرطوم للنشر – الخرطوم – 1976م .

المراجع الأجنبية :

17. Ref. No. (66) Lewis. I.B Lewis-The Arab in history – London – university press – England

18. Ref. No. (37) Yusuf Fadl Hassan – The Arab and the esturn Sudan from_the seventh to early sixteen countries – Khartoum – university press.

المقابلات

مقابلة مع خبير الفنون الشعبية الأستاذ الطيب محمد الطيب

الباحث : أنا الآن بمترل أستاذنا الكبير الطيب محمد الطيب فى تسجيل بحث فى غناء الدوبيت وأثره فى الغناء الديني والدنيوي وسجلت هذه المقابلة فى 2002/4/15م ونحن سعداء بأن نسمع من هذا الرجل العلامة عن أوصاف وطبيعة غناء الـــدوبيت ونأخذ نماذج للفائدة حيث تعتبر هذه النماذج هى عمل حي وعمل نلتقيه من أناس سودانيين المراجع الأجنبية لا تكفي لكن الإنسان الذي أخذ طبيعة البادية .

الطيب محمد الطيب : حبابكم عشرة

شوف ... أنا أكلمك بالواضح والبيئة السودانية " النمـــيم والـــنم والدنـــة والدندنة دي كلها ، المثقفين يتكلموا فى الإذاعة والتلفزيون يقولوا الـــدوبيت ـــ الدوباي .

الباحث :

هل الدوباي كلمة عربية هل هى مأخوذة من الدوبيت هل هى لهجة عاميـــة جات من الدوبيت ؟

الطيب :

هذا اللون ظهر فى العصر العباسي ، جو الشباب ودخلوا بغداد قيل ما بمشوا لأشعارهم ما شاع أتعب الكثير ولا يوافق العروض العربية ، - خارج النطاق العربي – قالوا فيه أبيات قليلة جداً جماعة إبراهيم أنيس فى موسيقي الشـــرق وطوالي تركوه ، هنا فى السودان إذا قلت إرتجال إسمه المربـــع أول ماطنـــه أو تقولوا تقول دوباي ، عندنا الدوباي – الشاشاي – والستة مقامات وكلـــها

(أى – أى – أى) والدوباي – الشاشاي – الهوهاي – كلهم تبع المربــع ، هذه من البحور والمسألة دي لما يقولوا الشعر المربع العروض بتــاعتو الرجــز إيقاع أعرج يأتى كامل ومرات رجز (مستفعلن).

الباحث :

ده من ناحية عروضية ؟

الطيب :

نعم من ناحية عروضية المربع يجي رجز وأحياناً هزج .

الباحث :

بين الرجز والهزج ؟

الطيب :

ياخد من دا وياخد من دا ، الناس خلاص غلبت عليهم كما غلبت كلمــة همبتة على وسط السودان وعلى المنابر العامة . وهمبتة لا تعرف إلا فى غــرب النيل كردفان ودارفور الناس المؤثرين قط لا جزيرة ولا شرق وال بطانــة ولا أى شئ ولا جعليين ولا زي مابسموا همبتة عندهم حاجة يقولك (للفــرد) نهار ومهاجري ومجراوي يقولوا ليهم كدا وهسي اآن غلبت كلمــة همباتــة دوبيت غلبت أى زول يقول ليك دوبيت .

الباحث :

أى يزول يقول دوبيت غلبت على الدوباي .

الطيب :

دوبيت غلبت على المربع وأنا سويت كتاب سميتو الدوباي .

الطيب :

دى تعريفات بسيطة عن الدوباي يعنى غلبت الكلمة ما بنقدر ننكرها فرضت نفسها دوبيت وما دام دا بحث أكاديمي لازم تعـــرف كلامــــك دا بكلمــــة صحيحة وبعد دا كلها إجتهادات فردية .

Abstract

This research combines a study of the vocal improvisations and their possible utilization in the Music of the Sudan.

The researcher has adopted the analytic, historic and scientific methodology in this respect. Emphasis is concentrated on the (Dobait) singing of central Sudan. Dobait is the folkloric ballading or ode sung solo un-accompanied by music, but joined collectively by other singers singing their own interpretation, also monolithically but they give a collective hummen at the end of each couplet or quadruplet sung.

The samples of central Sudan" Dobait" are notated and written on the deliberation that they shall serve as teaching materials for the vocal improvisation. They were subjected, at first for vocal placement of each sound sung prior to using them as training exercises of voice production under the pentatonic scale commonly used in the Sudanese Music.

The research compounds of four chapters: **The first chapter** conveys central Sudan historical and geographical features amongst the two African and Arabian worlds exposing the different ethnic groups, residing in Sudan since pre-Arab and Islamic eras.

The second chapter deals with the "Dobait" & its origins and relation with the similar Arabic "Mawal" Also the different types of "Dobait": love, bravery, generosity, condolence, criticism and landscape ballades, were shown plus the images of the images of the social and political lives of the people, in addition to the "Hambata"- cattle rustlers or armed robbers in the "Robin hood fashion" also Camel grazers: The "Musdar" is also covered in this chapter, which differs from Dobait only in lyric verse. The chapter compares the Arab Maowal with the Sudanese Dobait and its improvisation.

Chapter three deals with the Sudan Dobait, as resembled the Sudanese songs, the religious chanting, the Madeeh "odes to Prophet Mohammed", the Holly Quran recitation and the prayer calls; for the purpose of extracting the vocal production features to reach the tonality of the pentatonic improvisation structure and composition.

Chapter four includes a charter for the vocal improvisation training timetable suitable for becoming an educational curriculum of voice production at the College of Music and Drama, and as a musical program of exercises set for the main voices of: Bass, Baritone, Tenor and soprano. Based upon the main four pentatonic scales appropriate for Sudanese singing.

Finally, the conclusion answers the research's question, plus presenting the necessary recommendation and the Abstract both in Arabic and English languages, in addition to the references of the research.